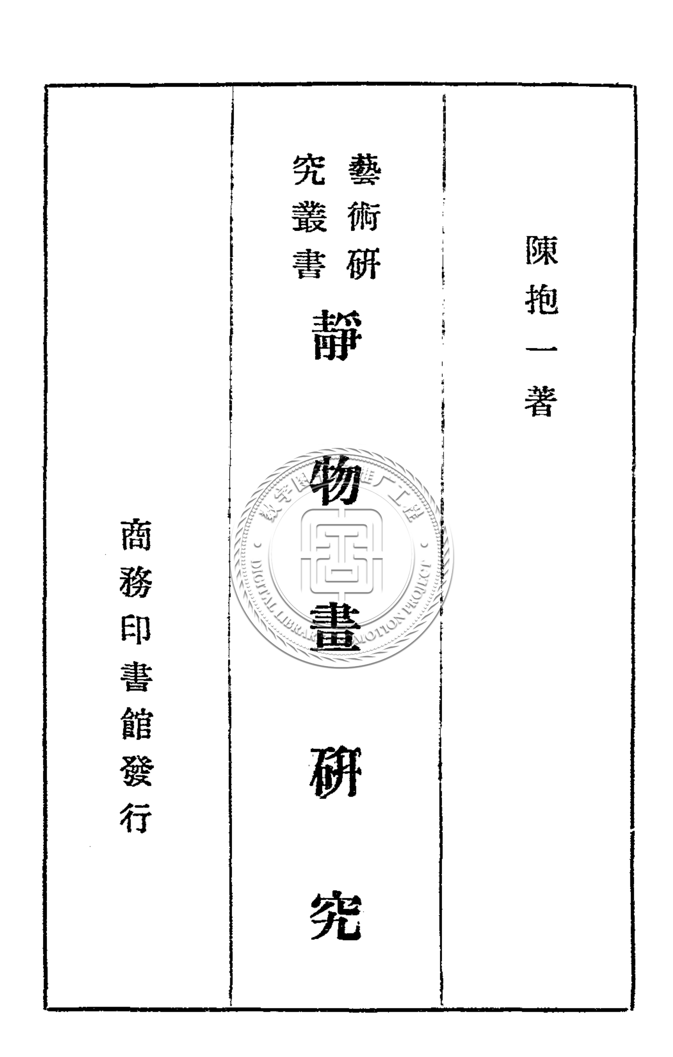

数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT



陳抱一著

藝術研究叢書

靜物畫研究

商務印書館發行

例言

(一)本書內容以「靜物畫」實習上及創作上之實際學理爲主，包括初步研究之方法以至靜物「表現上」之理論。故本書足供初學者之研究，同時亦適於略有繪畫經驗者之參考。

(二)本書大部份以問答形式寫成，以一般學習者應知的問題爲中心，使閱者易於感悟實際問題之要領。

(三)本書除適於一般繪畫研究者（以及美術愛好者）之參考之外，亦可作爲中小學繪畫教學上之參考書。

(四)本書共分十二章，自「一章」至「八章」，以實習上之問題爲主，可作爲預備篇看。自「九章」至「十二章」以表現理論爲主，可作爲較進一步的研究篇看。

(五)關於靜物畫的研究理論，自屬相當繁密，非本書所能包括，著者以時間及篇幅所限，亦未能盡將預定資料編入。至於插圖方面，亦以時間關係未能搜集豐富。種種未妥善之點，尙希閱者諸君

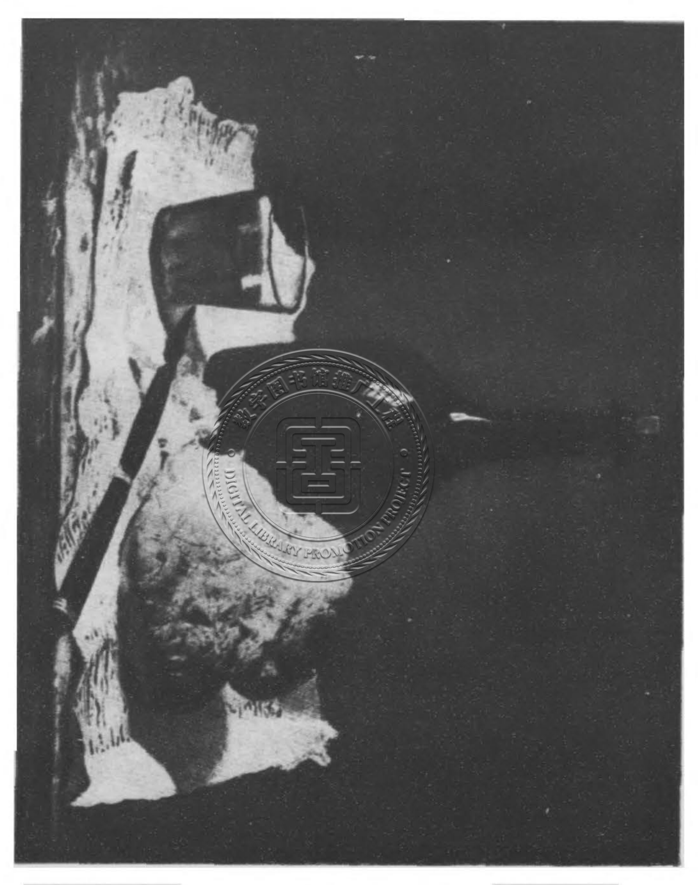
諒之。

一九三七年十二月初旬著者識



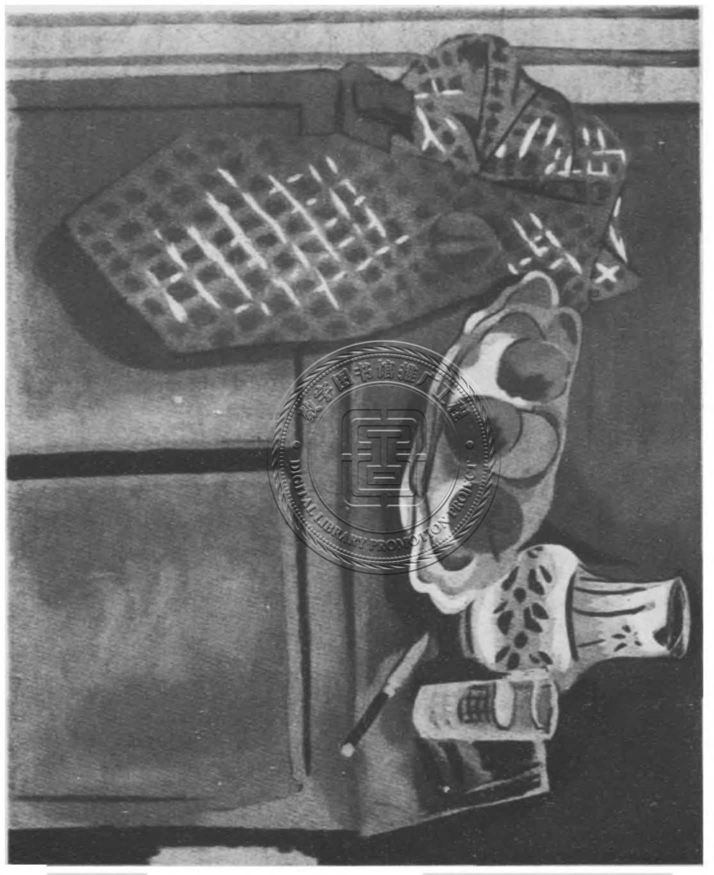
目次

插圖目次



麵包及葡萄酒

夏爾丹作



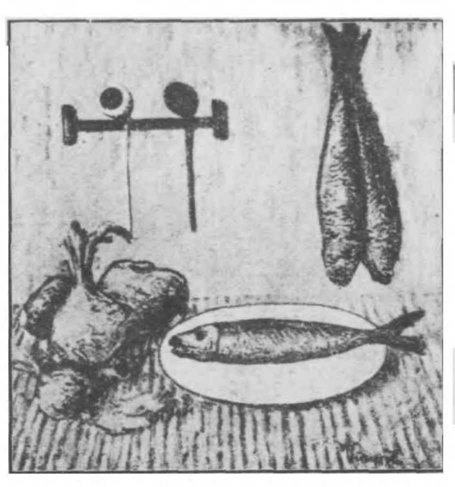
食器櫃　馬提斯作（一九二八）



獲物　施尼特爾斯作

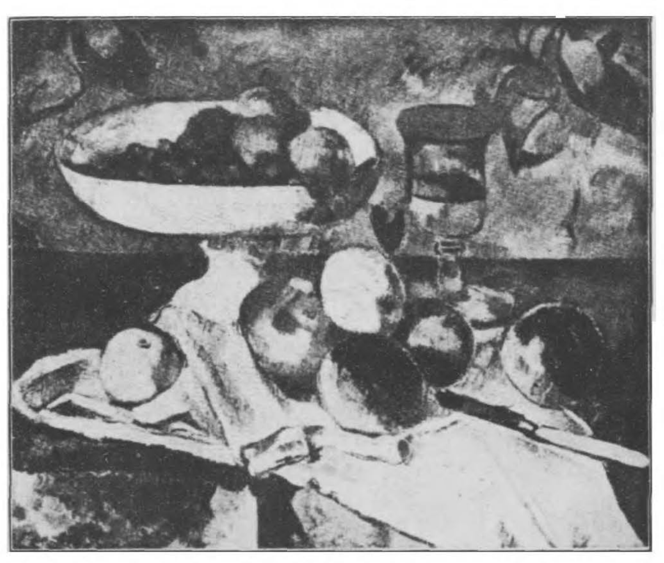


花　安利・路梭作



塞尙作 靜物

凡·谷訶作 煙斗及沙定魚↓





高更作　向日葵



凡·谷訶作　銅瓶上之花

瑪提斯作（一九二五）

菠蘿密及玻璃壺



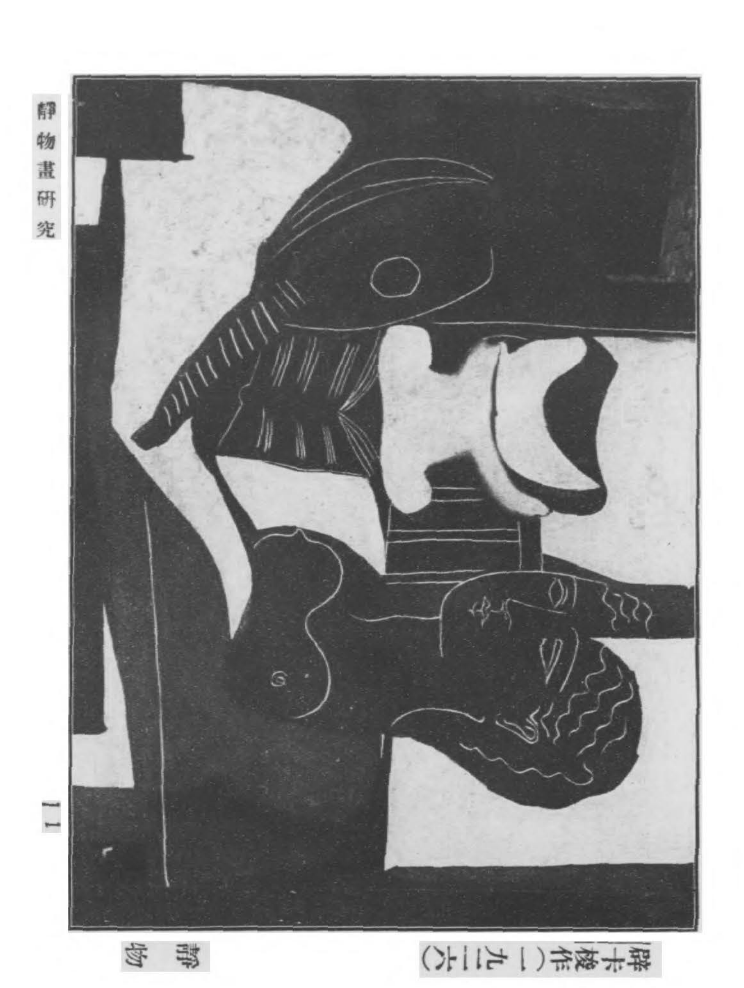
靜物　杜蘭作



素廷作(一九二四)　火　鷄

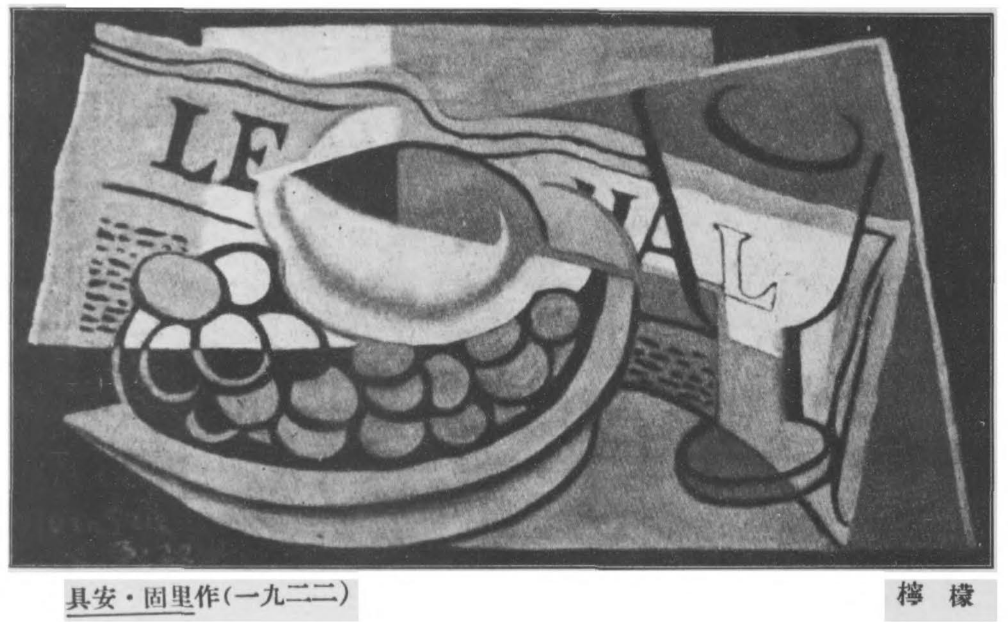
靜物

辟卡梭作(一九一九)



靜物

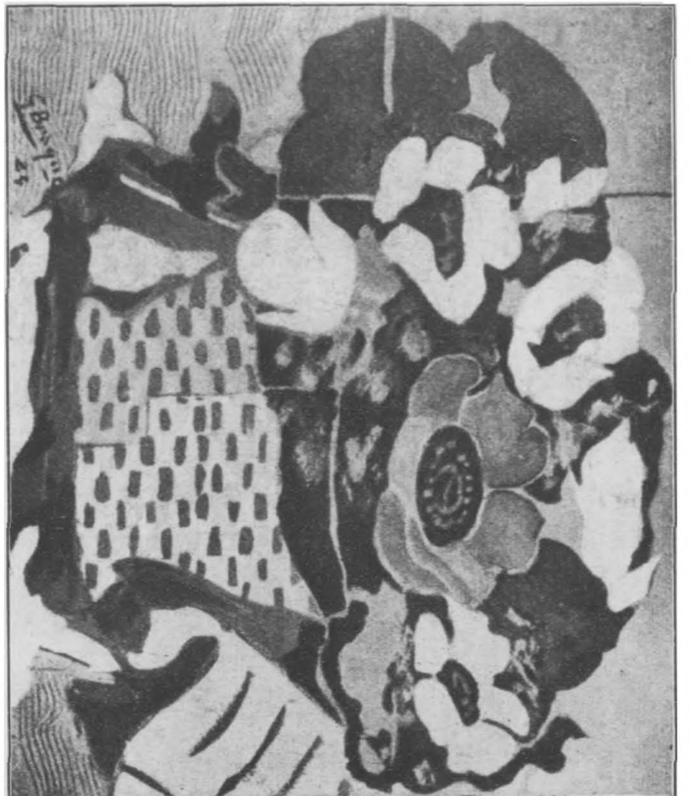
辟卡梭作(一九二六)



具安・固里作(一九二二)　檸檬

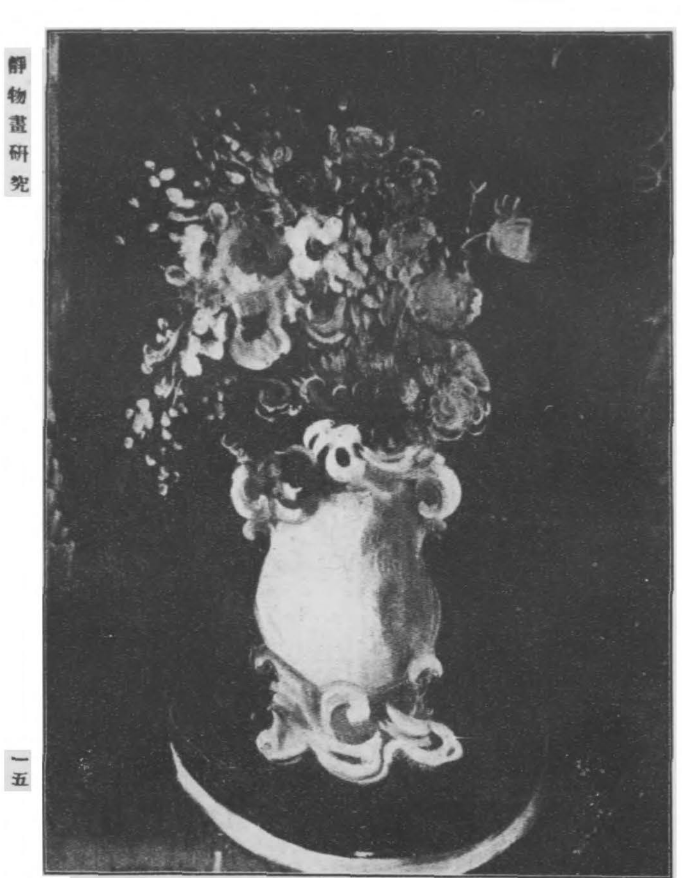
靜物

勃拉克作



花

勃拉克作（一九二四）



弗拉曼克作(一九二五)　路意非列潑之壺

靜物畫研究

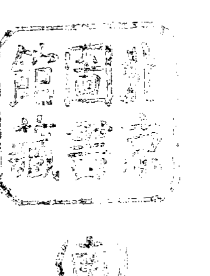
一　學習前應知的問題

靜物畫是什麽？

靜物畫，是以靜物爲題材的繪畫。也猶如以風景爲題材的是「風景畫，」以人物爲題材的是「人物畫」一樣，從繪畫題材的分類上看，靜物畫也有其獨自的部門。

照普通的例說，以各種器物（實用器物或裝飾的器物）、花卉、果子、蔬菜、魚蟲，乃至靜止狀態的禽鳥、小獸爲對象（特別是作爲一種靜物的情調看，而以此爲主眼的）而繪成的畫，統稱靜物畫。

「靜物」一語，照字義看來，是指靜止的物象（或物體）。「靜物，」在英語上稱爲 Still life，德語稱爲 Stilleben (Still life, Stilleben 都是「靜的生命」之意思）。法語稱爲 Nature morte，



是「死的自然物」之意思。

靜物畫，要有什麽程度才能學習？

靜物畫，是無論什麽人都可以學習的。小學生、中學生也能够學習，年長者也不難學習。凡是愛好繪畫的人，隨時都容易開始實習，什麽程度、年齡都沒有問題。

靜物畫之脩習，於專門研究繪畫的人，固屬適宜而必要，自不待言，就是於一般的美術愛好者（非專門的人），「靜物」也是一種便於研究而有興味的「畫材。」

（註：「畫材」……就是作爲繪畫對象的材料，亦卽取作題材的物象材料。）

那末學習靜物畫，誰都容易入手嗎？

學習靜物畫，是沒有什麽困難的。只要從適當的方法開始實習，無論什麽人都容易入手。不過，凡事都有其自然的次序，有漸進的道程。對於靜物畫之研究，也應當循自然的階段而進。要獲得美好的成績，當然也要經過相當的研究才行。

「靜物寫生」是否就是靜物畫？

「靜物寫生」和「靜物畫」在意義上，性質上，略有不同。

「靜物寫生」正像字義一般，是指對着靜物材料（實物）所畫的寫生（或指對着靜物畫材作寫生）之意。

「靜物畫」也正如這三字的意思一樣，是指描寫「靜物」的繪畫，亦即以靜物爲題材的繪畫。

靜物寫生，是着重於「寫生」的，是根據寫生的研究態度而繪描的。靜物畫，是指根據靜物畫材創作而成的畫，是沒有限定何種方法畫成的。……靜物寫生，是以實習、研究爲主的。靜物畫，是以創作爲目標的。

雖然，一般的靜物畫，多數是以寫生的態度而繪描者（例如寫實傾向的畫等），但是繪描的結果，是否即能作成一種有**繪畫意味**的靜物畫？抑或只成爲一種平凡的（即使是忠實的）寫生畫呢？兩者的性質是有分別的。

固然，靜物畫也未必一定須從嚴格的寫生法畫成。但是研究靜物畫，則非先有靜物寫生的基

礎不可。故靜物寫生，可說是研究靜物畫的入門逕路。

靜物畫之脩習，對於風景或人物之描寫有沒有關係？

從繪畫脩習上說，在研究風景或人物之前，先研究靜物之描寫，是大有裨益的。因爲靜物的對象（物體）不若風景和人物對象之易生變化。其靜止不動的狀態，最適於初學者之研究。在靜物畫上，若有過好好的脩習，則對於風景、人物之描寫，亦必更有把握。

雖然靜物之研究，固足以增進繪描風景、人物的實力。但靜物畫，也決不能因此而認爲僅是風景、人物畫研究的預備工作。

靜物畫比較起風景畫和人物畫來，是否見有遜色？

沒有這樣的理由。

在繪畫脩習的關係上，靜物之研究，雖足以補助風景、人物之研究，然而「靜物畫」並不是風景畫、人物畫之從屬的工作。

靜物畫，也和風景畫、人物畫一樣，有它獨立的存在性。其價値和風景畫、人物畫沒有兩樣。

雋美的靜物畫，是足以匹敵優秀的風景畫或人物畫的。看塞尙(Cézanne)等的靜物畫也可以知道。

靜物畫材，對於研究上有什麼特點和意義?

關於靜物畫材的特點和意義，可舉如下各點:

(一)靜物畫的畫材（材料）是隨處可以找到的。就是我們近邊的物體，只要能發見出它的美的狀致，就隨時都可以應用的。（這一點，是比之作風景寫生須出外找風景題材，繪人物畫要靠賴模特兒等情形，更爲便利。）

(二)靜物的對象，是不會變動的。至少也可說比諸風景、人物更爲靜定。因此，可以明瞭地看出其形象上之一切。（風景常因光線、氣候的不斷變化之關係；人物模特兒，也因表情、動態、位置等變化之關係，初學者對之往往不易捉摸。）

(三)以靜物的對象（物體）作爲空間的物體來研究，是最適宜的。（就是對於物象的形、量、圓味、物體與物體的距離、光及影的關係、物體的位置與空間感覺等，加以繪畫的表現。）

（四）靜物畫材之各種物象，是適於研究物質感之表現的。（各種物象，非僅有其形態的美，就在其「質」上面，也呈着各種趣致。研究繪畫，對於物質感之表現，也是很重要的。例如物體有軟、硬、粗、滑、輕、重、鮮潤、乾燥等質感之不同；植物質、金屬質各有其美趣。陶瓷、玻璃、果子、木器、絹絲、毛絨，均有各自的物質感之美。故研究「靜物」大可以增進「物質感」之認識的。）

（五）「靜物畫材」是可以照自己的興趣選擇物體，而隨意加以配置，以適應畫面上或構圖上的要求。（也就是對於物象的形態和色彩等關係，可以隨意配合或加以調整的。）

（六）靜物畫材，可在室內安靜地以沈着悠長的態度，深澈地觀察着而研究。……靜物畫材是靜定的，不會擾亂作者的心緒。

（七）描寫靜物，不必用什麽大規模的設備，不必限於特別的場所，也可以配置靜物畫材。（靜物畫材，可依作者各自的環境、場所，而簡便地配置。即使極簡單的物體（或畫材）也可以畫成靜物畫的）。

（八）「靜物」是從日常生活，環境中諸種物體上所見的「現象」，也是從所發見的或採取

的「題材。」故「靜物，」作爲「表現人間生活之愉悅或感興」的意味看，是一種最素朴而深有意義的畫材。

在吾人素朴的生活當中，在極平凡的實用的物體上面，都可以發見「靜物」的景狀。……極平凡的物象，也可由「靜物的表現」而顯露其美的狀趣和性格的。

二　靜物寫生問答

初步寫生之實習——怎樣繪描物體？

A……初學者

B……指導者

A　先生，學習靜物寫生之前，是否先要有一段基礎的練習？

B　是的，凡研究繪畫，不論預備繪描風景，或繪描靜物，誰都要經過一段基礎的實習才行……因爲學畫的初步，首先要訓練寫生的描寫能力。這基礎的訓練，同時也是養成觀察力的。

A　那末學習初步寫生，應該怎樣着手才好呢？

B　初學寫生，最好先把簡單的物體來研究描寫。例如，一個果子，或一個瓶，一個盒子等形態簡單的東西，都可以拿來研究……至於形色比較複雜的物體，初學者對之往往沒有頭緒，非等到對於寫生有點把握時，是不容易繪描的。

基礎的寫生工作，就是訓練我們怎樣描寫物體的形狀和明暗。……「明暗」也就是光和陰影的變化。……先養成對於「形狀和明暗」的描寫能力，然後再研究色彩的描寫，方有把握。

Ａ　學習描寫簡單物體，用什麽材料和用具比較適宜？

Ｂ　照例，學習素描（「素描」就是以研究物體的形狀和明暗爲主的單色的畫法。也就是以線及濃淡爲主的），木炭畫是很適宜的。不過木炭是適於大幅的畫（例如石膏像寫生等）……若說僅在研究比較簡單的物體，則用鉛筆描寫，似較方便。作鉛筆畫，應預備的材料用品是很簡單的，我想只要備有下列的幾種東西就够了。

畫紙（鉛筆畫用紙）

鉛筆（ＨＢ的一枝，四Ｂ五Ｂ各一枝）。

橡皮（極軟的一塊）。

畫板（一種木板，或以厚質紙板代替亦可）。

畫紙釘（數枚）。

HB鉛筆，是預備描輪廓虛線用的。畫板，是用來襯平畫紙的。畫紙釘（卽圖畫釘），是用來釘畫紙的四角於畫板上的。畫紙可照預定的大小裁切，但紙幅不宜太小。紙幅，以十二三英寸（橫）乘九寸或十寸（竪）爲最小限度，似較適宜。依所描的物體狀量大小關係，則紙幅再大些也不妨。

還有，畫好一幅鉛筆畫之後，倘要防止畫面上鉛色擦落，可用「固定液」以吹霧器噴上畫面，使鉛色固着不致模糊。（固定液，是一種有膠的薄液。吹霧器，是屈折形的兩節管子。）

A　鉛筆畫的用品，已經預備好了。現在我就想嘗試一下。

B　好，你嘗試一下吧！

A　這里放着的好幾種東西，我想都可以用來做寫生的材料吧。……現在開始學習，你看先選那一種東西來畫比較適宜呢？

B　這裏的幾件東西，都很可以畫的。你現在開頭學習，只要選一樣東西來畫就好了。……我想那邊的陶瓶，形狀比較簡單，色彩淡素，是比較容易畫的。……就把那個陶瓶放在桌上，試畫畫看

吧！

你坐的位置，離開那桌子（放着陶瓶的桌子）不必太近，也不宜太遠，就這樣離開四五尺光景就行了。

A　好的，就在這個位置畫吧。

B　開首畫之前，你先把那個陶瓶好好的觀察一下。看它的大體形狀有什麽特徵，看光線從那一邊照來，那一部分比較亮，那一部分比較暗，……那個陶瓶在桌子上什麽位置。……這樣地仔細觀察一番之後，再起首畫輪廓。

A　……畫這個陶瓶的輪廓，應該從什麽地方畫起呢？

B　畫物體的輪廓本來沒有一定應從什麽地方畫起的。對於這個陶瓶，只要先看出它的大體狀量，先用簡單的虛線，畫出其形體上下左右各面的大概，然後續漸加線把它修正，就可以畫出對象的輪廓來了。……你試試看吧。

A　形狀是看得出的。……要開首畫，就有點躊躇了。

B　啊！你還膽小不敢動筆……實在畫錯了也沒有關係呢！初學的時候，誰都不會畫得好的。

……

那末也好，等我先來做一次寫生的例給你看吧。

你看，這樣畫是很便當的……從這裏看來，那個陶瓶的大體印象，是這樣的吧。（如A圖）

這是最初描輪廓時最大體的虛線……也就是先用直線來決定陶瓶的狀勢的。無論什麼形狀，都可以簡單地用直線來決定其形勢的。（虛線，是一種輕淡的線，是只在表示大略形勢的線。）

再進，就根據這大體形勢（如A圖）上之虛線，依陶瓶的形狀逐漸加以修正，而描出較明確的輪廓來。同時也就將不正確的虛線輕輕擦去。

你看，照這樣的順序畫起來，就可以畫成陶瓶的形狀來了。（如B圖）……不算怎樣困難吧。

A圖

A　對了，這樣畫輪廓，眞是很有次序，而且也很簡便呢。

B　陶甁的形狀總算畫成了。……現在，在這線描的輪廓上，還可加以濃淡的分別。

你看陶甁上的光暗。……光線從左邊照下來，陶甁的右半側不是顯出一片暗影嗎？

現在，就從這上面先分出大體的光暗（受光的一面及陰暗的一面）。……以鉛筆大略塗暗部。……這畫上就顯出簡略的明暗分別來了。（如C圖的樣子）。

自然，這不過是極簡略的塗法，是只能暗示光暗上的大體分別而已。……在這上面還要表出更確實的濃淡來。

B圖

你看！陶瓶上的明暗，不是一片平勻的呢。在光部和暗部，都有種種層次。有一種部分比較淡，有一種部分比較濃。從大體上看來，雖可以大別爲明暗兩部分。但從明部至暗部，濃淡是漸次變化着的。這是因爲陶瓶的圓狀的關係。明暗，是依其狀量而變化的。……就在陰影當中，也見有點微淡的調子，這是桌面的反射呢。

A 是的，觀察起來，明暗上的確有好幾種層次。陰影上也見有濃淡不同的地方。

B 那末在這上面，繼續再分出濃淡的程度來。……照着對象（物體）的明暗，漸次加塗出適度的濃淡。……應該淡的部分，要畫得明淡。濃度不足的部分，還可加濃。……把全體濃淡的關係，

圖 C

畫到適度爲止。……結果，陶瓶的明暗效果，也表現出來了。（如D圖）……這幅簡單的寫生，也總算畫成了。

A ……呵！這樣簡單的物體，也可以畫成這麼有趣的效果呢。眞有意思！我看你畫過一次，已得到了很好的參考。現在我明白寫生的順序了。

B 這種簡單物體，是很容易畫的。以後，你可以自己練習了。……寫生時，只要照你自己的觀察和興味率直地畫就行了。

先從這種簡單物體練習起來，等到對於形狀和明暗的表現有點把握，然後再畫比較複雜的

D圖

物體。……這樣練習下去，你的觀察力和描寫能力就自然會進步的了。

學習靜物畫，就是從這樣的基礎出發的。

三　選擇什麼東西爲靜物畫材——怎樣加以配置？

A　繪靜物畫，最好選什麼東西作爲畫材？對於畫材的選擇，不知有什麼標準？

B　可以用來作靜物畫「畫材」的東西本來沒有限制。……從大體說，例如各種形色的用具器物、四時的花卉果子類、蔬菜類、魚貝類、人工食品、各種質地的布類，乃至靜止狀態的禽鳥，或小獸類（如已死的，或獵獲的鳥獸）……在這些種類當中大可以依自己的興味自由選擇。

靜物畫材，我覺得是很豐富，在各人環境當中，隨處都可以找到的。……就在器皿類上面，也可以發見有形質不同的各種東西。例如：有陶製的，瓦製的，瓷質的，也有玻璃的，也有金屬的等等。在平日所見的各種物品當中，有許多東西都適於繪描的。我想只要自己所感到有興味的物體，無論什麼都可以選來充作畫材。

不過要考慮的，我以爲與自己的生活、環境、趣味太過疏遠的物品，縱令那是一件奇珍異寶，勉強找來繪描畫起來也不會喚起親密的感興的。

A　畫材，既可以自由選擇，那末畫一幅靜物畫，是否可以隨便選擇兩三種東西放在一起來畫呢？

B　物體的選擇，當然是自由的。不過幾種物體的配合……配合得適宜與否，是很有關係。所選擇的幾樣物體，能否互相調和，……幾樣物體能否形成一種有趣的集合，是應當注意的。例如：一個茶壺旁邊，配上一個果子，看起來也很覺舒服。但假如茶壺旁邊，配上一雙鞋子，那就覺得太滑稽，不適宜了。……選集幾種物體時，這種關係，是要考慮的。

A　把幾種物體放在一起，怎樣可以配置得適宜呢？

B　應該怎樣配置？……這是沒有固定的法則，……是要看那些物體的狀量和色彩的關係而定的。（當然，物體的質也要考慮。）

譬如把三個狀量相同的（或類似的）東西，平排放着，自然會覺得呆板。或如三個物體，即使形狀不同，但色彩若是一樣（或類似），也仍會覺得單調，缺少變化。

故配置幾樣物體的時候，應就各物體的形、色之關係以及光暗的關係，而考慮配置上的形勢。

……看幾樣物體互相配襯起來，顯出怎樣的趣致（由全體上看）。幾個形色相異的物體放在一起，要放得自然同時也要使各物體有互相照應的關係才好。……一個物體和別個物體的距離，是很有關係的，一種物體的色（及明暗）和別個物體的色（及明暗），也是互相影響的。故配置時，非根據這種關係來處理不可。

A　選擇幾樣物體時，對於各物體的質的關係也要考慮嗎？

B　選擇幾樣物體時，如須要考慮其形色一樣，對於質的關係也應當注意的。因爲對於靜物畫材，非但可以看出其形、色上（或形、色的關係上）的美趣，並且還可以感到其質（或質的分別）上的美趣呢。各種物象，如同其形、色上有種種特色一樣，在質上也顯有種種不同的趣致。

假如在一幅畫面上描寫三種物體，倘三種都是玻璃器，不是會覺得單調嗎？……故配置幾樣物體的時候，對於其形、色的關係而外，也還要注意到幾種物體的「質的配襯關係」才好。

A　配置幾種物體來寫生的時候，物體之多少有沒有關係？

B　作靜物寫生時，配置物體之多少，沒有什麼關係。……物體或多或少，這完全是依作者的

興味而定的。……並非物體放得多才好，物體少就不好的。

不過，在預定上倘要畫一幅相當大的靜物畫，那末在畫材的配置上，不妨弄得豐富一點，……在這種情形上，物體多一點或繁雜一點，也不成問題。……但是倘預定畫一幅比較小（或不甚大）的畫面，則材料的配置，也比較簡單一點好了。因爲要在一幅不甚大的畫面上，緊偪地畫上雜多的物象，看起來也很不舒服的。

但我以爲初學時，畫材的配置，是比較簡的好。

A　我見有些靜物畫上，都畫着掛布的裝飾，那末配置靜物畫材時，那種掛布是不是很必要的？

B　布類，的確也是一種便利的配飾的材料。

用布類和別的物體相配襯而作成的畫材，是往往有的。這是在乎求色調、形、線上之對照及調和的趣致（例如布的色彩、花紋、質地、摺紋的狀勢以及光暗的效果）。……但布類也並非一定需要。在畫材的配置上，即不用布類來配飾，也毫無問題的。……有些靜物畫，背景僅是一片淡素的牆

壁、檯面上也不添放布類，這種例也是常常有的。

A　假使要用掛布來襯飾時，是不是隨便用什麼布類都可以吧？

B　假使要用掛布來襯飾時，自然還要看什麼物體。對於掛布若不加選擇，往往會弄成不良的結果來的。

譬如所選的物體是一個破舊的瓶，却用了華貴的掛布（如絲絨、綢絹等）來襯飾，那就不調和，也不相稱了。對於破舊的瓶壺之類，最好用能夠與它調和的素朴的布類來襯飾，才爲合適。

並且，掛布的選擇，也要因物體的色而選定。譬如畫一個白色的陶壺時，背景也用白色的掛布，則表現上是很不容易幹的。這種例雖然也未始不可能，但於繪畫經驗尚淺的人，是最不適宜的。……對於白色的物體，用別種顏色（例如淡綠、淡紅，或土黃色，或暗灰色）的掛布襯飾起來，就更加顯明而有變化，在描寫上也比較容易作出對照的色調。

A　從這種種關係看來，我覺得單在畫材的配置上，也是頗費思考的呢！

B　對於畫材的配置，有種種關係是値得注意的，尤其在初學的時候。

不過，這是很容易從經驗上解決的。……實際上，只要照自己的興味來幹就行了。……並沒有什麼困難。

A 我還覺得，……在我們所知道的靜物畫上（就在畫集上面也可以見到）有各種佳作的例。那末配置畫材的時候，可否就大略仿照某種名畫的格式來配置，……這樣幹，不知行不行呢？

B 在有名的靜物畫上，我們常可見到有種種構圖的例。但那些例，只可當作參考，要模仿那種狀趣，我絕不贊成。……因爲每一個作者，有他自己的趣味。他配置物體，畫成他的畫，是合乎他的趣味的。即使你仿照那種配置法或構圖去繪描，我想也斷不會弄出有什麼特色的趣致，並且反至抹殺你自己的情趣呢！……所以，模仿是絕對不好，參考當然是可以。

其實，畫材的配置，只要選自己所喜愛的物體，照自己的趣味配置起來，……這是最妥當而合理的方法。

尤其是初學的時候，只要選自己能够繪描的東西來畫就好了，不可隨便模仿他人的靜物畫的格式。

A　呵！……有這樣的道理，現在我明白了。

但假使我們所選來畫的物體，正和別的靜物畫上的物象同一種類，這種情形不知又有什麼問題？

B　剛才我也說過，畫材的選擇是很自由的。無論選什麼東西來畫都不成問題。

假定某個畫家曾畫過一幅以「芍藥」爲題材的靜物畫，縱使如此，但我以爲我們或別人對於芍藥花也沒有不感到愛悅，尤其是在某種情景中看出那種花的美趣時，於是有時（或由偶然的動機）也會選擇芍藥花來繪描，這種情形是沒有關係的。這是畫材選擇上的自由，並不是要模擬他人所畫的芍藥花……是和要仿照他人畫上的構圖或配置法來描寫同種類的畫材之用意完全不同。……前者的動機，僅在依照自己的興味來繪描那種題材（芍藥）。後者的目標，全在仿效他人的作品的物象配置法或格式。

我們對於一種物象（例如花），雖則也同樣會感到興味，但實際上，在各人的觀感裏或因情趣的關係，所感到的美，是往往不同的。故即使描寫同一種類的題材，也因各人的配置不同或表現

特色不同的關係，而各人所表現的效果或畫的情趣也未必一樣呢。

所以，所選擇的畫材就是和別人的相同，也沒有關係，只要照自己的趣味來配置，照自己的感覺來繪描就行了。

四　靜物的配置和靜物畫的構圖

A　把靜物畫材配置好之後，是否就可立即開始繪描……把對象隨意畫在畫面上就行嗎？

B　把靜物畫材配置好之後，自然就可以着手繪描了。不過，要把對象怎樣地畫在畫面上，還要考量一下才好，這是很必要的。……要考量的，就是看看在畫面上怎樣地把形象構成一種適合的形勢……這適合的形勢，也就是「構圖」的關係。

A　呵！還有構圖的關係呢！

B　無論對於什麼畫材，在開始繪描之前，也應得先就構圖的關係考量一下的。配置，是把物體適宜地安放起來，使物體在空間上保持適宜的關係。……構圖，是指畫面上的形成關係。這兩種情形是不同的。配置，是物體在空間上的位置。構圖，是畫面的平面上的狀勢，構圖是可依作者的觀點如何而決定的。

譬如，對着已配置好的物象寫生時，我們還可依畫面之廣狹、大小，或者隨意決定一個方向，隨

各自觀點之不同而決定適合的構圖的。假定幾個人，在不同的方向（或地位）對着一種畫材繪描時，則由各方向所見的狀勢（卽畫材的狀勢）也自必不同，那末各人就其所見的狀勢，非在畫面上決定適合的形勢不可。……譬如，從稍高的位置，或稍低的位置觀看時，所見的狀勢都不是一樣的。所以就各自的觀點繪描時，看看在畫面上怎樣地把物象繪成美好的形勢來？這樣考量，也就是爲要求得適合的構圖。

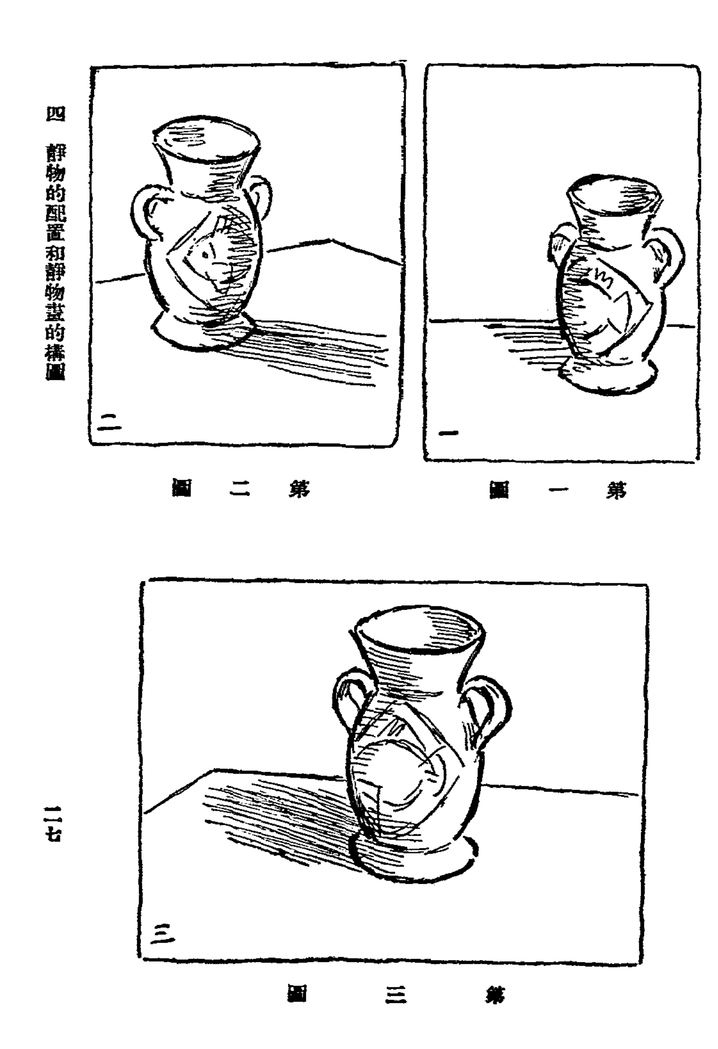
同是一種畫材，也每因構圖之不同（或適合與否），其畫面感覺是很有差異的。

假定描寫一個花瓶。……花瓶的形狀，描在畫面的什麼地方才好呢？這是要考慮的。

例如，後面的第一、二、三圖，雖描着同一花瓶，但看起來三圖的形勢（或效果）似乎都不一樣吧。

A　……呵！眞的，把物象描在畫面的什麼位置，倒是很有關係的。

B　這是描寫一種物體的例。至於描寫一種以上或幾樣物體的時候，則構圖的關係，似更須考量了。



第一圖

第二圖

第三圖

現在試把一個瓶和一個蘋果兩樣東西作爲構圖的例比較一下……把這兩個東西描寫起來，也自因構圖之取法，或畫面形勢的關係，而致有不同的效果的。

後面五個圖例，都是描着這兩個物體，但各圖的畫面效果都不一樣。

第四、五、六圖，是橫的畫面。第七、八圖是竪的畫面。橫的畫面和竪的畫面，感覺上是不

第四圖

第五圖

同的。就是在橫的畫面當中，第四、五兩圖，和第六圖，構圖的效果也很有差別。

你看這幾個構圖的例，也許會明白那一種比較妥當吧。

前面我說畫材的配置和「構圖」是不同的，然而我們若考慮到畫面的構圖，則在配置

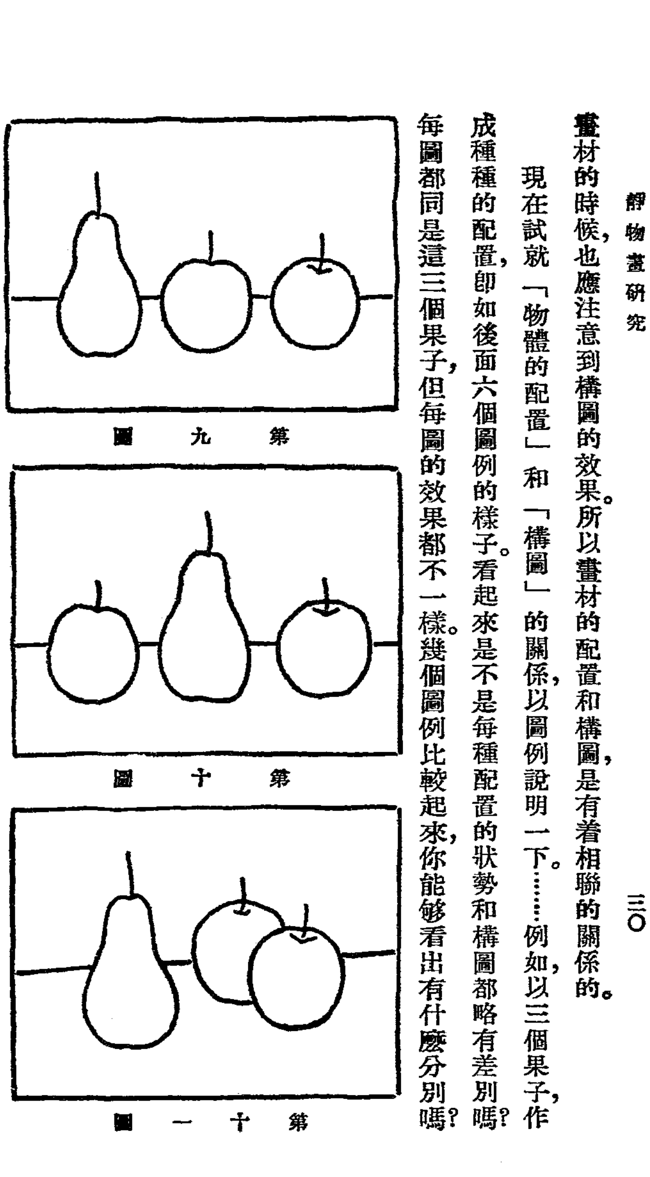
第六圖

第七圖

第八圖

畫材的時候，也應注意到構圖的效果。所以畫材的配置和構圖，是有着相聯的關係的。

現在試就「物體的配置」和「構圖」的關係，以圖例說明一下……例如，以三個果子，作成種種的配置，卽如後面六個圖例的樣子。看起來是不是每種配置的狀勢和構圖都略有差別嗎？每圖都同是這三個果子，但每圖的效果都不一樣。幾個圖例比較起來，你能夠看出有什麼分別嗎？



第九圖

第十圖

第十一圖

第十二圖

第十三圖

第十四圖

……你覺得那幾種比較妥當呢？

A　幾個圖的樣子都不相同的。……比較起來，我感到第九、十兩圖似乎有點不妥當，是不是呢？第十四圖也似乎不大好吧。

B　呵！你也感覺到。對了，你看同樣三個果子，因配置上之不同（或構圖之如何），就令人感

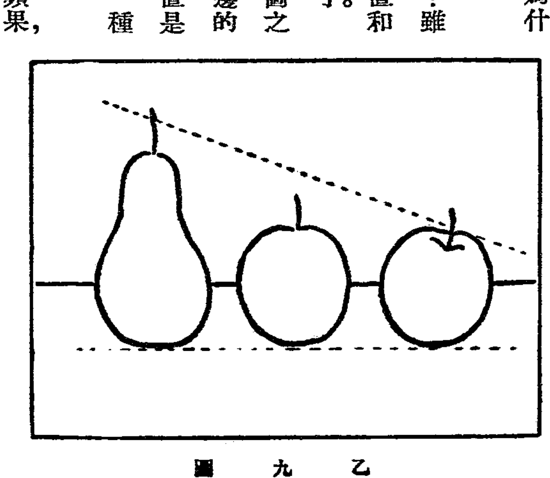
到妥當或不妥當之差別了……你知道這是什麼原故嗎?

A　我只能感到妥當和不妥當但不知道因爲什麼原故。

B　那末，我試把這些關係約略說明一下……雖則每種配置都是同樣三個物體，但因爲所放的位置和距離不同，就使各物體之關聯上顯出不同的效果了。

你看「乙九圖」（乙九圖卽對於前面第九圖之說明圖）三個果子是在一條直線上橫排着的。左邊的梨，雖然比右邊兩個蘋果高一點，但因爲下面的位置是和桌邊的橫直線（或畫面下邊的線）並行的，這一種關係，是不是看起來會覺得平板嗎?

再看「乙十圖」，梨子放在中央，左右兩邊的蘋果，



乙九圖

也在同一直線上，距離也差不多，因此這一例也覺得太過均齊，構圖上便沒有活氣了。

尤其是梨的位置，占在畫面當中的垂直線處，使左右兩面更顯得平均。在這畫面上，三個果子的位置，看來是很平板的。看畫面上部，做成最高頂點的是梨子，但左右兩邊的蘋果，和這頂點的關係，是均等的。

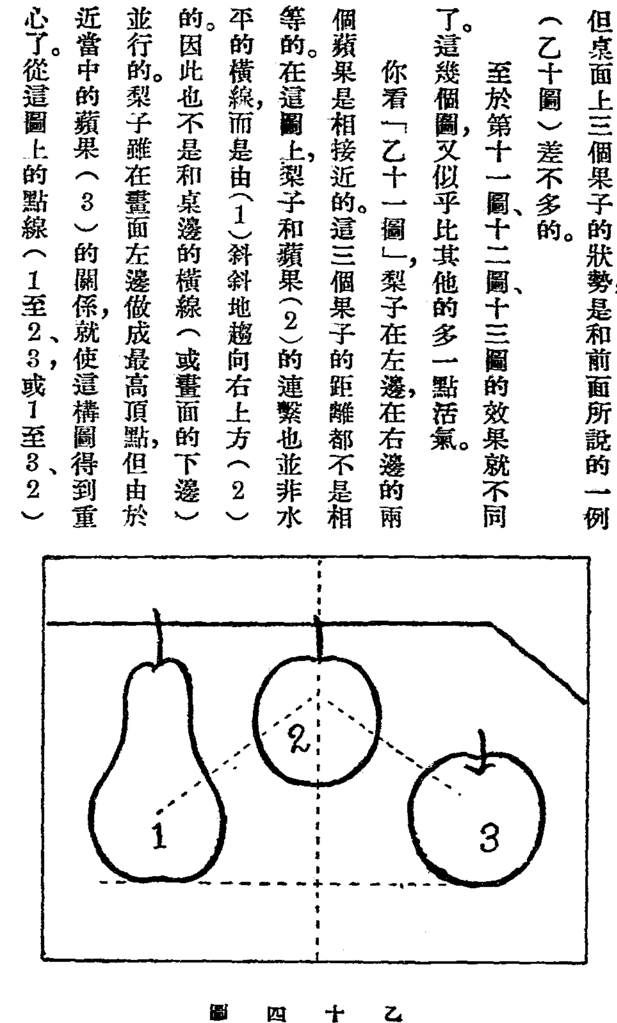
你說第十四圖也不大好。現在試行研究一下。（如乙十四圖）……這一圖桌面的部分比較多，桌面的形勢雖有橫、斜二線。但放在當中的蘋果，也正巧占着畫面中央的垂直線的地位。左邊的梨雖比右邊的蘋果高一點，但與中央的蘋果的距離是和右邊蘋果的關係一樣。所以梨子和右邊的蘋果，也同在一條直線上的。這一圖，雖多添了桌面右邊的斜線，

乙十圖

但桌面上三個果子的狀勢，是和前面所說的一例（乙十圖）差不多的。

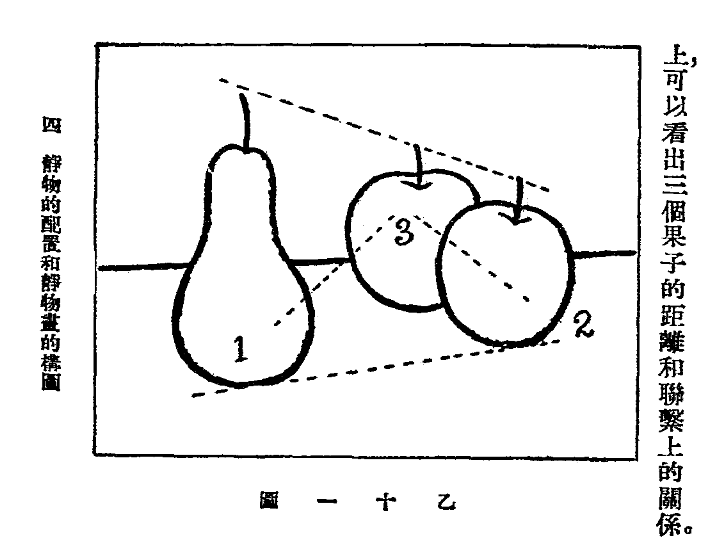
至於第十一圖、十二圖、十三圖的效果就不同了。這幾個圖，又似乎比其他的多一點活氣。

你看「乙十一圖」，梨子在左邊，在右邊的兩個蘋果是相接近的。這三個果子的距離都不是相等的。在這圖上，梨子和蘋果（2）的連繫也並非水平的橫線，而是由（1）斜斜地趨向右上方（2）的。因此也不是和桌邊的橫線（或畫面的下邊）並行的。梨子雖在畫面左邊做成最高頂點，但由於近當中的蘋果（3）的關係，就使這構圖得到重心了。從這圖上的點線（1至2、3，或1至3、2）

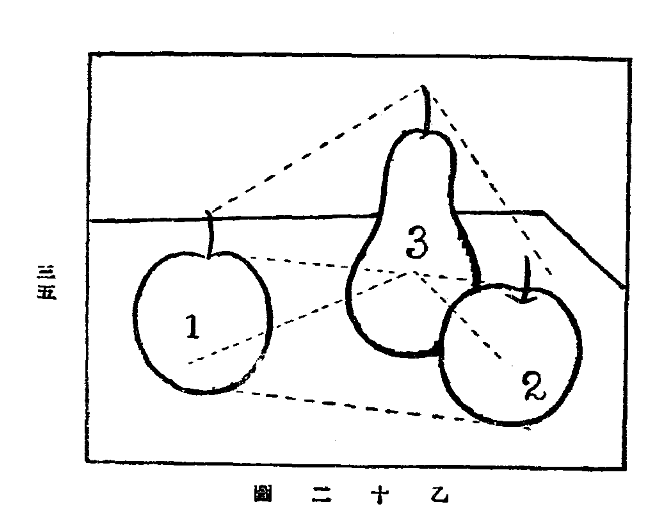


乙十四圖

上，可以看出三個果子的距離和聯繫上的關係。



乙十一圖



乙十二圖

又試看「乙十二圖」。左邊的蘋果和右邊的蘋果，從連繫線看來也不是平的（1至2，向下傾斜的）。三個果子的距離也不相等。梨子雖在兩個蘋果之間而形成最高頂點，但並不是畫面正中線的地位。而且桌邊兩面的線，也是傾斜的，和果子的連繫線是很有關係的。你試把幾個果子之間的連繫線（1至2、3，或1、3、2）和桌面的關係考察一下。把這一圖和前面的「乙十圖」比較一下，就更明白了。

「乙十三圖」中三個物體的集合，也可以看出這樣的關係。物體的排法，是和第十五圖有點類似，但三個物體的連繫是不同的。

可將「乙十四圖」的形式來比較一下。

乙十三圖

前面第十一、十二、十三圖所示的形式，是有變化而能保持平衡的例。

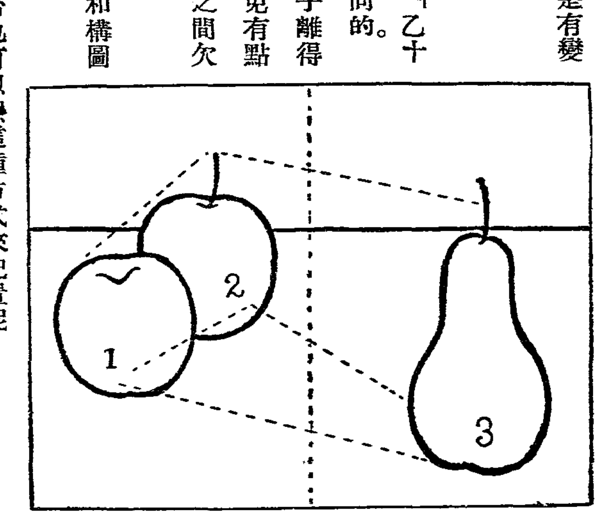
現在再舉一例來說明。

你看第十五圖上的物象，配置法是和「乙十三圖」差不多吧。但兩邊物體的距離是不同的。

因爲右邊的梨和左邊的兩個蘋果，似乎離得太遠一點，在各物的位置上雖有變化，但未免有點散漫，兩邊的物體似乎過傾於兩側，使兩者之間欠缺聯絡的樣子。是不是呢？

A　對了，經你這樣說明，我對於配置和構圖上的道理也有點明白了。

但至於要描寫多幾種物體的時候，是否也可以照這種方式來配置呢



第十五圖

B　上面所講的，並不是一種呆板固定的方式。只不過是用這些例來說明其中的關係而已。……關於「構圖」雖有種種原理，然而我們作畫時，自不能呆板地照準什麼構圖的方式去幹。倘照準一種什麼規定去幹，就反為不好。

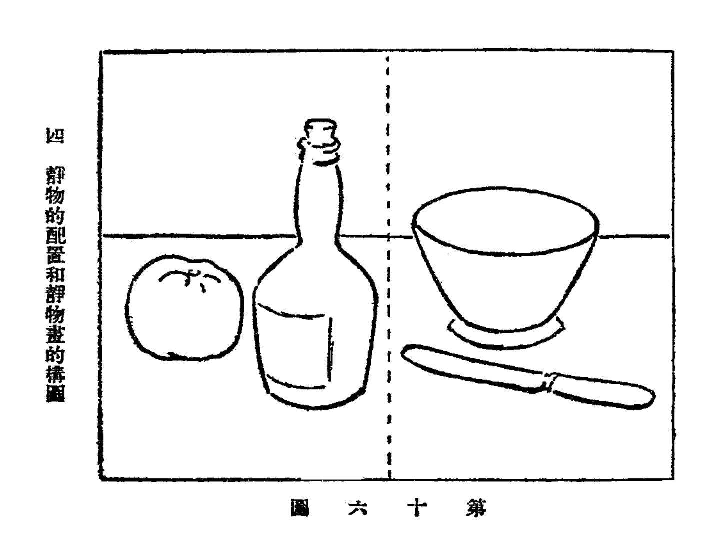
我現在只要你明白畫上有構圖的關係，並不希望你拘泥於一種呆板的方式或規則。……畫的構圖，是依物體配置的情形而定的，也因畫面之大小、廣狹而定的。所以絕不能依從一種呆板的規則去幹呢。

若描寫多幾種物體時，則配置上，構圖上，也自然會感到複雜一點了。

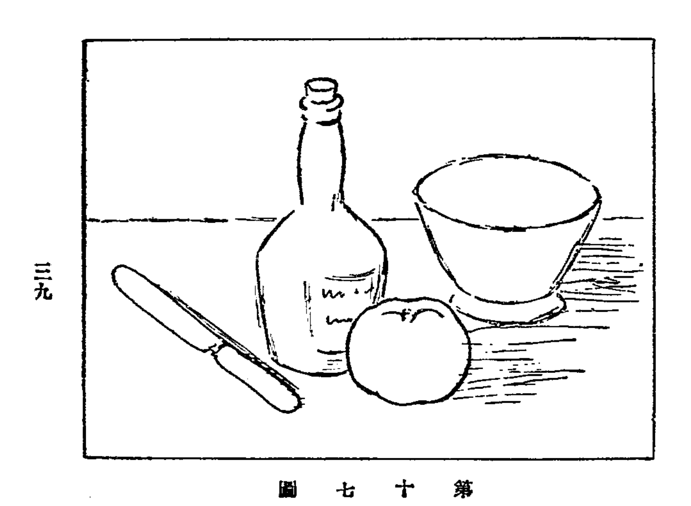
現在順便再舉幾個例來說明。譬如以酒瓶、蜜橘、碗、刀四件東西作畫材，試就配置的形式和構圖的關係研究一下。

你看，物體放成如「第十六圖」的樣子，覺得怎樣？

是不是覺得太散漫嗎？……一個畫面好像可以分成兩幅畫的樣子。這樣的配置，是感不到什麼興趣呢。



第十六圖

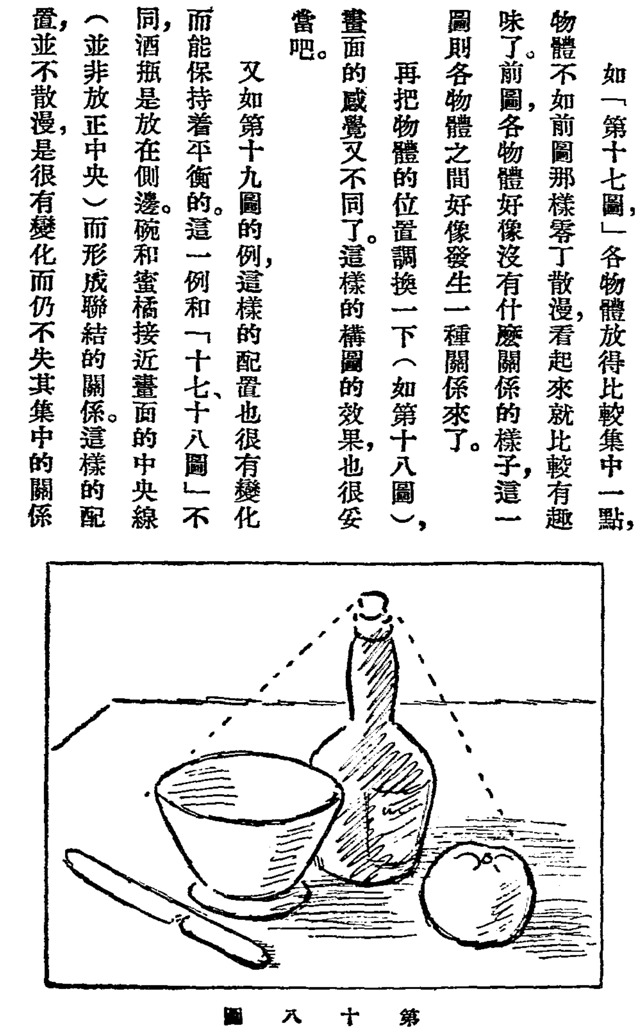


第十七圖

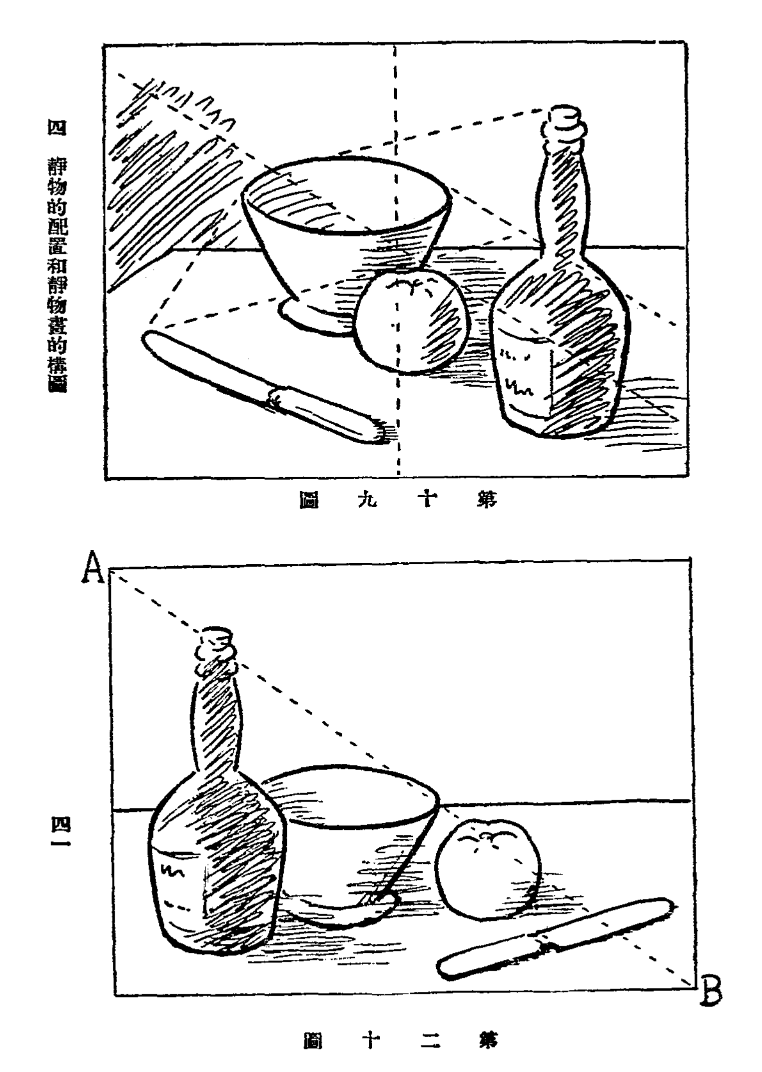
如「第十七圖」各物體放得比較集中一點，物體不如前圖那樣零丁散漫，看起來就比較有趣味了。前圖各物體好像沒有什麼關係的樣子，這一圖則各物體之間好像發生一種關係來了。

再把物體的位置調換一下（如第十八圖），畫面的感覺又不同了。這樣的構圖的效果也很妥當吧。

又如第十九圖的例，這樣的配置也很有變化而能保持着平衡的。這一例和「十七、十八圖」不同，酒瓶是放在側邊。碗和蜜橘接近畫面的中央線（並非放正中央）而形成聯結的關係。這樣的配置，並不散漫，是很有變化而仍不失其集中的關係



第十八圖



第十九圖

第二十圖

的。

倘把物體放成如「第二十圖」的樣子，……你覺得怎樣？

A 這樣的效果，又似乎不大妥當呢。

B 爲什麼不大好，你明白嗎？

你看二十圖上A至B的點線，就是這畫面上由左上角至右下角之對角線，把畫面分割成兩部分（卽左下部分和右上部分）。畫面上的物象都傾集於左下部分，以致畫面的右上部幾乎空出，好像和左下部的物體沒有關係的樣子。物體偏聚於左下側，這一部有過重的感覺，而所餘的右上側就感覺太輕了。這樣的狀勢是失了平衡的。

而且物象的排列，正與對角線之直線相齊，把畫面切成等分的形勢，所以這樣的配置法和構圖，是很不妥當的。

前面第十七、十八、十九圖的配置法，各有其趣致。倘再添加上一件東西（例如一塊淡綠色的布），也可以做成一種適宜的關係。

你看「第二十一圖」的例，是不是已添放了一塊布嗎？這塊布並不是鋪得很平貼的，它是自然地放置着而顯出起伏的布紋，布邊也顯成曲線，正與別種物體的形狀對照着，更使這畫面多添了一些變化。

你試把這一圖和前面十七、十八圖比較看看。

A 這樣的配置，也是很有趣呢。……的確比十七、十八圖更多一點變化了。

B 假使把這塊布添配於「十八圖」的狀態上，又另有一種情趣了。試把「二十二圖」和「十八圖」比較看看。

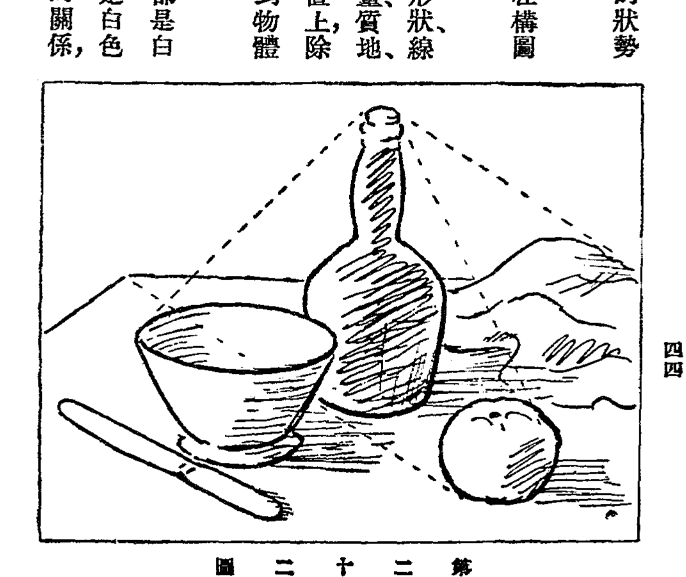
第二十一圖

A　眞的，像二十二圖的樣子，因布的狀勢關係，又增多了變化的情趣來了。

從這種種例看來，物體的形狀、線條，在構圖上是很有關係的呢！

B　在畫材的配置上，不僅物體的形狀、線條，與構圖的效果很有關係，就是物體的量、質地、以及色彩、明暗，也都很有關係。所以在配置上，除物體的狀量、線條等關係而外，還應注意到物體的色和明暗的關係。

例如，畫面上畫着兩個物體，倘兩個都是白色，則看來便感到沒有變化了。假定一個是白色物體，一個是黑色物體，則互相顯出映襯的關係，



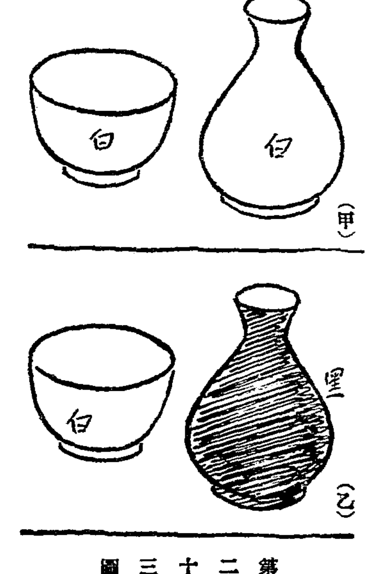
第二十二圖

覺得更有活氣。

這裏「第二十三圖」（甲）（乙）二例，明示着這種關係。

在別的色彩的配置上，也有這樣的關係。譬如以紅色的物體放在同樣紅色的檯面上，因爲過於調和，便缺乏互相映襯的活氣。假如紅色的物體放在白色（或灰色，或淡藍色等）的檯面上，就會映襯得更鮮明了。

又例如以黃色的花插上同樣黃色的花瓶，看來也感到缺少活氣。假如黃色的花插在別種色（假定暗紅色，或淡藍色，或黑色）的花瓶上，看來就感到有活潑的變化，花的黃色也格外鮮豔。這是由於對照的關係呢。……現在所講的，不過是些簡單的例而已。其實，除了



第二十三圖

物體和檯面的關係之外，還有背景（牆壁，或掛布，或其他物象）的色調，也是與畫面的構成很有關係的。所以配置靜物材料時，不宜僅僅注意物體和背景的色調關係，同時對於背景的色調，也要同樣加以注意的。

而且有時畫靜物畫，也不僅僅繪描兩三種物體，假使所選的畫材比較複雜時，則各部分的色彩關係，就似乎更複雜了。不過，對於這種色彩關係，也可由經驗而漸次理解的。

前面我已說過靜物畫的構圖上雖有種種方式，但我們只能把它作爲參考，不必依從固定的規則去作構圖。故在配置或構圖上，能依自己的趣味自然地去處理是最好的。倘拘泥於一種定則去處理構圖，則結果必陷於千篇一律的呆板式樣了。

我們對於各種名畫，固然可以把各種原理來分析或解釋其構圖法，但都不能視爲唯一的規範。因爲每個畫家有各自的個性和趣味，表現方法亦各不相同，在他們的構圖上也自有種種分別和特色。我以爲一個繪畫研究者，若有相當的表現力，能依其感覺製作繪畫的時候，則對於每種作品也自然會形成其適合的構圖，而且也不難形成各種有新鮮味的構圖來的……所以研究的時

候，不必太過拘泥於構圖的方式，而只要明白在畫面上如何把物象的形、線、色彩、光暗等關係，作成自然而適合的狀勢就好了……支配畫面上的效果或狀勢的，可說就是我們（繪畫者）自己的藝術觀感力。故在畫面上能否形成一種適合的構圖，或怎樣決定構圖的形勢，也全由美的觀感力來決定，或加以調整，而絕不賴乎規則地依從構圖的方式。

以這樣態度來處理，我們才能夠隨自己的性趣，根據畫材的形、色、質、量等關係，作成最合於自己的自然的構圖來呢。

五　水彩畫和油畫之特色

——顏料及其他材料——

A　研究靜物畫（用色彩繪描），以水彩法爲適宜呢，抑或油畫法適宜呢？

B　研究靜物畫，無論水彩、油畫都可以，是可由研究者自己的趣味而決定的。……水彩和油畫，自然各有特色。水彩有水彩的韻味，油畫有油畫的韻味。水彩畫似乎比較清淡，油畫是比較濃厚的。

你問水彩和油畫，那一種適於繪描靜物畫，這我以爲不能够一概說定。因爲有一種畫材的性質，也很適於用水彩繪描，但也有一種畫材，似乎以油畫來表現較好。所以也往往要看畫材物象的性質而定的。

水彩適於繪描色調簡單的畫面，或輕淡的東西。例如以淡彩法（淡彩法，卽簡單的素描上加以清淡的水彩之一種畫法）描寫花卉或簡單的物象等，似乎比油畫法更爲簡便。不過在水彩畫

法上，也有一種比較濃厚的畫法。

然而研究靜物畫，對於各種物體的色調的表現，我覺得油畫法也是很適宜的。尤其要以精密的態度研究物象的表現效果時，油畫法可說是一種極自由的可隨意發揮的畫法。

A　水彩畫和油畫比較起來，水彩畫法是不是比油畫容易呢？

B　水彩畫法看來似乎容易，的確也是誰都容易入手的，但要畫成一幅美好的水彩畫，也決不是隨隨便便可以做到呢。

至於油畫法，也是誰都容易入手的，學習起來也並不比水彩畫困難，但要研究得好，當然也是要經過相當的研究才行。

A　研究油畫法，是不是先要有水彩畫的根底才行呢？

B　這到沒有關係……初學的人，只要經過多少時候的素描上的脩習，就可以直接學習油畫了。要之，素描的脩習是很重要呢。就是習水彩畫之前，素描之脩習也是不能缺少的……專門研究美術的人，往往要經過至少二三年的素描練習（從石膏像寫生研究），也是因爲素描的研究

是可以養成繪畫的基礎力量的。沒有素描的能力，則對於色彩的畫面，是不容易支配的。

A　水彩畫和油畫在描法上有什麼不同的特性？

B　剛才我也說過，水彩畫和油畫，各有其特色，各有其韻味。因兩者的材料、顏料性質之不同，在畫法之順序上，也略有分別。水彩顏料，是用水來調混以加減其濃淡。油畫顏料，是用油液來調混，並以白色顏料相混以增減其濃淡的。油畫顏料，可以在濃暗色上加塗明淡的色彩。水彩畫顏料，則除了不透明畫法（以白顏料相混而繪的）之外，不容易在濃暗色上再加以淡色的色彩之塗法，却沒有油畫之自由。水彩顏料，則因爲水分之關係，往往要待一層色彩乾後方能加上別種色，否則至有渾化之弊。（但也有一種情形，是可趁顏色濕潤時加塗別種色的，然而這種方法恐非初學者所能支配。）油畫顏料，則在下層色濕潤時也可以自由地加塗別種色上去。……這種就是水彩和油畫法不同的特性，

A　適用於繪靜物畫的水彩顏料，應預備那幾種才够呢？……油畫顏料，以那幾種色爲必要呢？

B　水彩畫，有水彩顏料。油畫，有油畫用的顏料。但顏色的名稱都大概相同。研究靜物畫時，我以爲只要具備下列的幾種顏色就够用了。

黃色類——土黃（Yellow ochre），檸檬黃（Lemon yellow），鉘黃（Cadmium yellow）（鉘黃，或稱金黃），橙黃（Chrome yellow deep，或 Chrome yellow orange）等），納普爾士黃（Naples yellow）。

朱色類——朱色（Vermilion，有 French vermilion，permanent vermilion，cadmium red 等等）。

紅色類——薔薇紅（Rose madder），深紅（Crimson lake permanent）。

紫色類——珂巴爾紫色（Cabalt violet deep）。

藍色類——紺青（或深天藍色）（Ultramarine），珂巴爾藍（Cobalt blue），普魯士藍（Prussian blue），賽魯藍（Cerulean blue）。

綠色類——翠綠（Emerald green），濃豔綠（Viridian）珂巴爾綠（Cobalt green）。

赭色，褐色類——土紅(Light red)，暗赭色(Burnt sienna)，黃褐色(Raw umber)。

黑色類——黑色（有 Ivory black 及 Lamp black 等）。

白色類——銀白(Silver white)，鋅白(Zinc white)（銀白及鋅白二種均油畫上的白顏料，可隨意選用。）

水彩顏料上，也有一種白色(Chinese white)。

顏色的種數，實在除上述的幾種以外還有不少，不過上列的各種顏色是最適用的，而且也是很夠用的。如要再多備幾種色，自然還可以從各色類當中隨意選擇。

白色顏料，在油畫上是不能缺乏的，故製作油畫時，應預備多量的白色顏料。在水彩畫上，白色雖並非絕對必要，但有時也可以用白顏料混和別種顏料以作成濃厚的趣致。有一種水彩畫法，可以完全不用到白色，但也有一種畫法，每一種顏色當中也須混入多少的白色以作成渾厚的韻味（不透明畫法）。

現在順便把水彩，油畫上所必要的材料用具分列於下面：

水彩畫材料及用具：
- 水彩畫毛筆（大小數支）
- 洗筆筒（或洗筆器，用來盛水洗筆的）
- 顏色盒（連有調色板者）
- 畫板（以便釘平畫紙的）
- 水彩畫紙

油畫材料及用具：
- 油畫毛筆大小各種（有圓筆，扁筆，和軟毛，硬毛的各種類，可隨意選擇）
- 調色板
- 調色板刮刀
- 油液
- 油壺（即放油液的小壺，鐵製或銅製的）
- 油畫布（須先釘於木框上）

油液，即調混顏料用的，使顏料柔潤易於塗運。

油液——可用亞麻仁油 (Linseed oil) 和松節油 (Turpentine) 各半混合而使用。（或三分之二亞麻仁油和三分之一松節油相混，亦頗適當。）

除此而外，罌粟油 (Poppy oil) 也是一種適用的油液。

繪水彩畫時，可將畫板傾斜地擱於小桌上，或用畫架來擱置畫板也好，惟當注意畫板不可太竪直，以免顏料水分向下流瀉。

繪油畫時，則畫布（已釘上木框者）必須用畫架來擱置，「畫布面」放得稍竪也不要緊。

（關於油畫法的智識，請參考拙著油畫法之基礎，中華書局版。）

六　關於色彩之塗法

A　以色彩繪描靜物畫時，在製作上應從怎樣的順序開始？

B　在一個畫面上，最初着手的，自然就是先決定畫面的構圖。同時，就描出物象的大體輪廓。假定畫水彩畫，則先用淡鉛筆輕淡地畫出輪廓。若是油畫，則用木炭描輪廓於畫布上……待輪廓完全妥當之後，便可以塗上色彩了。

A　塗色時，先從何部分起首着色才好？

B　這是不能一概決定的。

着色時，對於全畫面的各部分都應該注意。因為物象的色，檯面的色和背景的色調，都是互相映襯着而有關係的。所以對於畫面上的色彩，也不能單單注意到一部分。

而且，水彩畫和油畫的塗法，也略有不同。……水彩畫，則大概要先把大部分的明淡的色彩塗上，待其乾後，再漸層地加上較濃的色調。……至於油畫法，則似乎比水彩法更為自由。因為明色上

可以加塗暗色，暗色上也可以加塗明色，故明色暗色，都可以在濕潤時同時畫上去，也不至於渾化的。

我以爲開始塗色時，應着眼於物體和空間區別上的特徵，或物體與物體互相關係着或鄰接着的色調。從這種關係上先把主要的部分看出，然後從大部分的主要色調開始塗色就行了。應從什麼部分開始？這是要看描寫的對象和畫面的情形而定的。

A 對於畫面上各種物象的色調應該怎樣塗法？

B 開始塗色時，對於物象的色調，自然不容易以一片色彩卽可塗成完美的狀趣……對於描寫的物象，首先要明瞭其狀量，先要看出其狀量的明暗變化和色調之強弱等，否則不能決定那一部分應塗明色，那一部分應塗暗色了。若對於物象的明暗分別，色調關係等，不加以審察而隨便塗色，則塗繪出來的色彩，也不會得到效果的。

A 所謂「效果」是指什麼狀態而言呢？

B 我所謂效果，就是指物象表現上的效果。

譬如，一個圓圓的果子，畫得扁平沒有圓凸之狀；應是光明強烈的色調，畫得沈弱不顯，這就是表現不出其狀量的效果了。又如，透明的玻璃器，畫成陶器一般的不透明；輕柔的花瓣，畫成像木質一般堅實，這可說是失其質的表現效果了。又如對於深強的陰影，畫得平淡薄弱；在物體後面離開着的背景，又畫得反衝出於物體前面，這些情形，都是表現上失其效果的。

A　那末在畫面上塗色時，對於物象的光暗，物體的質量和空間關係等，都要注意着而研究才行吧？

B　對了，尤其是初習靜物畫的時候，對於這些關係應該極力注意，研究怎樣表現才好。

A　物體的陰影，看起來是近似黑色的，那末用黑色來畫陰影也不妨吧？

B　關於陰影，原來各種物體的光暗，是往往因其所在的場所，物體的固有色和反射等關係，以及光線的強弱等關係，光暗上的色調是不一樣的。故物體的陰影，不一定是黑色可以表現。……所以，研究靜物寫生時，對於光部和暗部的色調，要仔細觀察，依其色調感覺而決定。

A　我見有些畫上，光的部分似乎用黃、白色來畫成的。……是不是黃白等色易於表出光的

效果呢？

B　也許有一種物象的光，可用黃、白色表現，但絕對不是無論什麽物體的光部，都可用黃白等色來表現的。

剛才我已說過，物體的光暗色調，是因光線關係和其物體色彩關係，而沒有一定。就是同一樣物體，放在光線不同的種種位置處，也可以見到其光部色調，有種種不同的感覺……物體的光部，有一種情形是近於寒色的（如藍、綠、藍紫等色類），有一種情形是近於暖色的（如黃、紅、紅紫等色類）。並且物體有各種面質之不同，光部色調之感覺也是因物體的面質而異的。例如金屬器的光和粗布紋路的光是不相同的。

A　我見有一種畫上，其筆觸顯有特殊的趣致……那末塗色時，是否同時要注意到筆觸才好？

B　筆觸，在繪畫上固然也很有研究，但我以爲起初研究繪畫時，不必注意到筆觸。最應注意的，還是色調的效果。因爲筆觸是自然而顯露的，縱使不加意追求，也必隨描寫的經驗，依自己的用

筆習性自然而顯露的。故結果，各人的筆觸都因其個性而異。初習的時候，若注意到筆觸的趣致，或隨便效法他人的筆觸，則反至於忽略色調上之調整了。倘若色調不良而僅有筆觸的趣致，那末筆觸也不過等於虛塗的痕跡而已。

A　要使畫面色調美妙，是不是只要多用華美的顏色來繪描就可以作成美好的效果吧？

B　所謂「色調美好」的意思，並不是這樣簡單的。

畫面上的色調，是要依據畫材的全體感覺（如各物體的色和明暗等）而定的，未必每一種畫材都可用華麗的色彩來繪描。有一種畫材，也許色彩比較沈暗，有一種畫材，也許色彩比較鮮麗。……但色調之美好，全在畫面各部分色彩及調子的關係，在乎色調確當有力，明暗適度，色調之對照及調和的關係上，有良好的感覺。故倘能把色調的關係弄得好，則不論畫面的色彩近於沈暗或近於明麗，也必有其美好的感覺。假若用色不適切，色調雜亂失其調和，或缺乏色度，則縱使堆滿何等華美的顏色，結果也是一片虛浮不確的顏料積塊而已。

A　那末對於畫面上的色調關係，應得怎樣注意加以調整才好呢？

B　在畫面上塗描一種物象的色彩時，應得注意怎樣表出物象的色度和色彩的調子。……例如，描寫一個紅色的花朵時，從全體看來，這花朵的紅色究竟是明朗的紅，抑或是深暗的紅?是淡桃紅色，還是帶紫味的暗赤呢?應預先大略決定之後，再用適當的色彩塗上去，則大概可以表出那朵紅花的色彩感覺。倘不預先酌定而隨便把一種紅色塗上去，往往難於表出對象的感覺。又如葉的色調，也應當酌定以何種綠色爲適度。葉的綠色和面質，也有種種不同，故須決定應用何種綠色。因爲葉的色調和花的色調，有互相照應的關係，故兩者的色調都應作成適度的效果。……又如，塗背景的色調時，應注意怎樣地襯托出花的色調。假使卽能把花襯托得出，然而倘缺乏空間的感覺，則背景的色必至和花貼成一塊，沒有距離了。……在色調上，前後物象的距離感覺，是應當注意的。

對於全個畫面的色調，要使其明暗及濃淡作成適度的效果。因爲一個畫面上的色調，未必各部分都是同樣程度的，也許有一部分應該很明，某一部分應該極暗。在畫面上逐漸塗色時，要能够把各部分的色調加以適確的調整，這是很重要的。

在一畫面上，怎樣把各部分的色彩顯成互相映襯的關係。又在互相映襯或對比之中，怎樣使

各部分的色調保持調和的關係，這是塗色時極應注意的。

又塗色時，要先繪出物象的大體色調，倘未得到大體色調效果之前而先着眼於微細部分的描寫，往往落於不良的結果，這種情形每爲初學者所疏忽的。

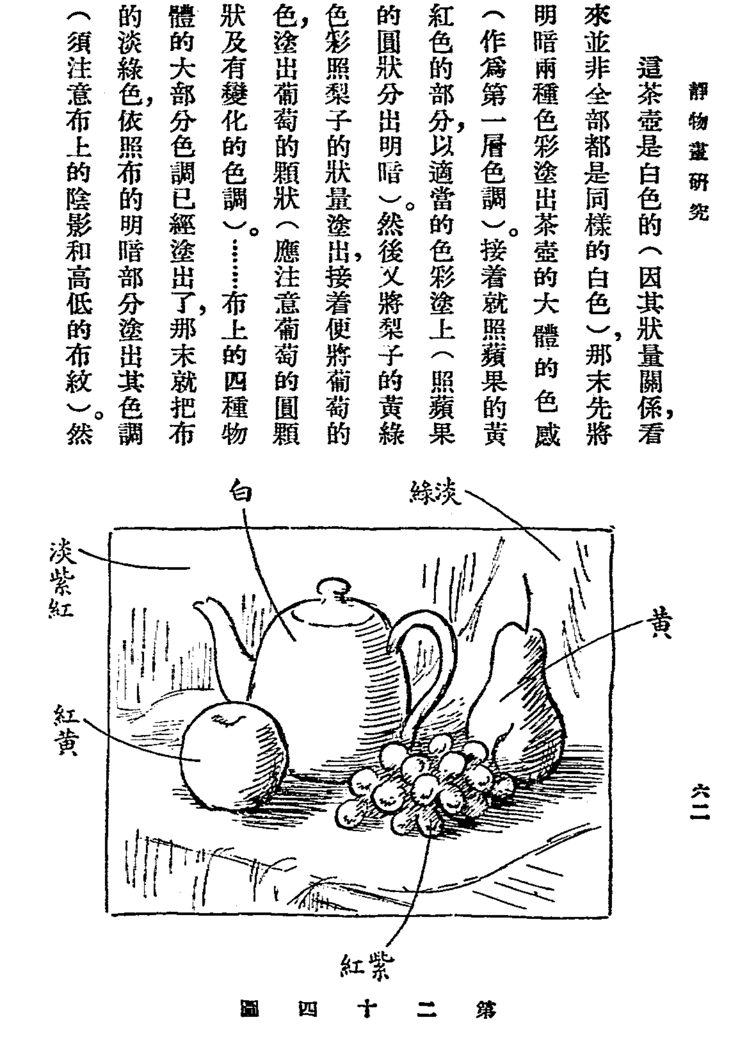
畫面塗色的順序，水彩和油畫略有差異，上面已說及了……現在順便把油畫塗色之例說明一下。

譬如以茶壺和梨子、葡萄、蘋果等物配成一種畫材。

桌子上面，以淡綠色布襯飾着，右側背景是牆壁（極淡紫紅色）。把各物體配置成如「第二十四圖」的樣子，你看各物體的色，和淡綠色布相襯着，看起來也很顯明，這樣的配置也很有趣吧。

預備繪描時，先把各物體的形態、色彩、明暗等關係加以一番觀察之後，最初着手的，就是以木炭條將大體輪廓畫於畫面上（已準備好的畫布）。輪廓確定了，便將木炭的浮灰輕輕拂去，然後噴固定液於畫布上使木炭色定着，以免與油畫顏料混和……在這個形色頗複雜的畫面，將從什麼部分開始塗色呢？我以爲就這畫面的情形，不妨先將幾種物體的大體明暗色彩來塗上。

這茶壺是白色的（因其狀量關係，看來並非全部都是同樣的白色），那末先將明暗兩種色彩塗出茶壺的大體的色感（作爲第一層色調）。接着就照蘋果的黃紅色的部分，以適當的色彩塗上（照蘋果的圓狀分出明暗）。然後又將梨子的黃綠色彩照梨子的狀量塗出，接着便將葡萄的色，塗出葡萄的顆狀（應注意葡萄的圓顆狀及有變化的色調）。……布上的四種物體的大部分色調已經塗出了，那末就把布的淡綠色，依照布的明暗部分塗出其色調（須注意布上的陰影和高低的布紋）。然



第二十四圖

後又把右下側的桌面和桌邊的色彩塗上，最後接着塗出背景的色調。……經過這樣的設色次序，畫布上已差不多塗遍了色彩（這是畫面上第一層色調）而顯出各部分大體上的色調了。

這樣，既得到第一層色調的關係，然後就再用比較確當的顏色，逐漸加塗上去。例如，看來應明朗的部分便用較明的色彩加強其效果；看來應暗的部分，便用較暗的色增加其暗度。逐漸加筆時，每一筆的筆觸或線條，都要使各部分的物狀漸次顯明。塗色時，應注意勿使色彩混濁。……對於陰影的濃淡、強弱，都應塗出適確的色調。（這時候，應注意某一部分的陰影最暗，某一部分的陰影比較淡；位置較近的物體色調和較遠的物體色調，有何種差別？以色調表出其明確的效果）。

在這些物象當中，葡萄的色調似乎最複雜，其中也許有紅紫色的部分，也有近黃褐色或淡綠色的部分，一顆一顆如圓珠般的葡萄，還有光點和反射等，色調上見有很多的變化。

塗色時，對於物體距離的關係，也應注意。例如背景的色調，要表明是離開在茶壺等及桌子的後面。桌面上的色調，要能表出桌子的平面，桌上的物體，應表出安定地放置着的感覺。爲要表出物體的狀量和距離關係，則對於每一部分的色調都應注意，……每一部分的色調及其鄰接着的色

調，都應有密切關係。故對於畫面上每一部分的色調都不能隨便敷衍……例如，背景的色調和白茶壺的色調關係弄得失當，則茶壺不會從背景離開。或如茶壺的陰影色調和葡萄的色調關係弄得不好，則葡萄也顯不出浮離的感覺了……這種就是空間的關係。想到空間的關係，則物體狀量的色調是很重要的。故塗色時，應考慮以何種色調來表出物體的狀量。

畫面上塗色之厚薄，都沒有一定，可依色調的關係隨意增減。假定第一二層色彩尚未能表出充分的效果時，則不妨繼續加塗色彩至達到效果爲止……塗色時，一面將適度的顏色塗上，一面應注意到全體的關係。例如某一部分看來色彩過於強烈，則應改成稍弱的色調。或某一部分色調濃度不足時，則可再用濃色加塗；或某部分色調太雜亂時，則應改成調和的色調。

塗色時，筆觸之粗大，或微細，都沒有關係。然而落筆時不可太拘謹，或呆呆板板怯弱地去繪描。塗色時，只要自然自在地以大膽明確的筆觸塗出適當的色調來就好了。這樣訓練是最好的。

繪描時，只要依從自己的感覺和要求，把畫面的色調逐漸加以調整，使畫面全體效果漸次顯明，則自然能領悟應畫到什麼程度爲止。

研究時，對於畫面的效果，不必着急於完成。一次未能畫成的畫，可於翌日再行繼續，翌日尚未畫好，仍可繼續再畫。故研究時，最應保持非到滿意不宜擱筆的耐性。敷衍塗成的習慣，是進步上的障礙。

七 關於光線位置以及實習上的注意

A 研究靜物寫生時，畫材以放在何種光線處爲適宜?

B 畫材和光線的關係，的確是很應注意的。但光線的關係，也可以隨意自由決定。……一種畫材放在各種光線之下，有其各異的情趣。故畫材的配置，也因光線的關係而受影響的。有一種光線，例如逆光等（卽光線從後面照來，陰影投於前面的）使物上多顯陰影，很難表成良好效果。尤其於初習繪畫的人，最不適宜。故初習者研究靜物寫生時，最好選擇上橫側射來的光線（由上右方照下，或上左方射來的光）。在這種光線下，物體的色調比較顯明，也容易看出其明暗上的層次。……或者由前方斜斜地照來的光線（並非正面，而是由前面斜斜地射來的光線，能使物體大部分顯出明色，而使陰影斜斜地投於後面）也適於研究靜物。

研究靜物寫生，最應避免多方面射來的光線，尤其在初習的時候。故最好選擇由一方面射來的光線。多方面的光線，每使物體的色調，明暗顯得異常複雜，於初學者最不適宜。而且若有太陽光

直接照到的位置，也不適當，一則因光線太強，二則陽光漸次移變，使物體的光暗，色調不絕地變化，而難於捉摸確定的標準。故靜物畫材，不宜放在陽光直接照射的地方，而選擇光線比較穩靜的地方最好。……例如，北面或東北面的光線，是比較穩靜，於寫生或繪畫最爲適宜。故倘要設置一個繪畫的房間（畫室），最好選擇有朝北的窗子的場所（而且窗子以高大爲宜）。假定南北兩面都有窗，則只取北面的光線，南窗可用布幔遮蔽陽光，則雖有反射，也不至太過強烈。

靜物畫材，放在有陽光直照的地方，固然也可以繪描，然而這種光線於初學者研究上很不適宜。

A　假使在光線易於變化的地方繪靜物畫時，應如何處理才好？

B　在光線常有變化的場所（例如南面光線，或東南面光線的地方），上午、下午的情形是很有差別。故在這種場所繪靜物寫生時，若從上午畫到下午，往往結果不良，尤其是初學者對於這種情形必感到沒有把握。在這種地方繪畫時，最好以一定時候的光線爲標準（而且繪畫時間不可延續太長）。例如在上午繪描的畫，一次未能完成則留待翌日上午相同的時間繼續繪描。若在

下午繪描的畫，則須待翌日下午再行繼續。這樣就可以使畫面的色調保持同樣的效果，不致混亂。因爲在這種地方，上午和下午的色調感覺是很有差別的。

A 配置靜物畫材時，物體的位置，放得高些或低些，對於描寫上有無關係？

B 靜物畫材位置之高低，應依作者的視線關係而酌定的。倘作者坐在普通椅子高度的地位，則靜物畫材應放在較低的桌子上才好。若桌子太高，則桌面的平面必顯得很狹，物體上部的狀態也不能多見。故放靜物畫材的桌子，不宜用高桌子。桌子的高度和作者視線的關係，以能使視線斜斜向下多見桌面的一種程度爲適宜（如二十五圖）。假使作者坐在低的地位，則畫材還要放得更低些才好。

繪畫時，無論坐着繪描，或站着繪描都不妨，這是可依視線和畫材位置的關係而決定。

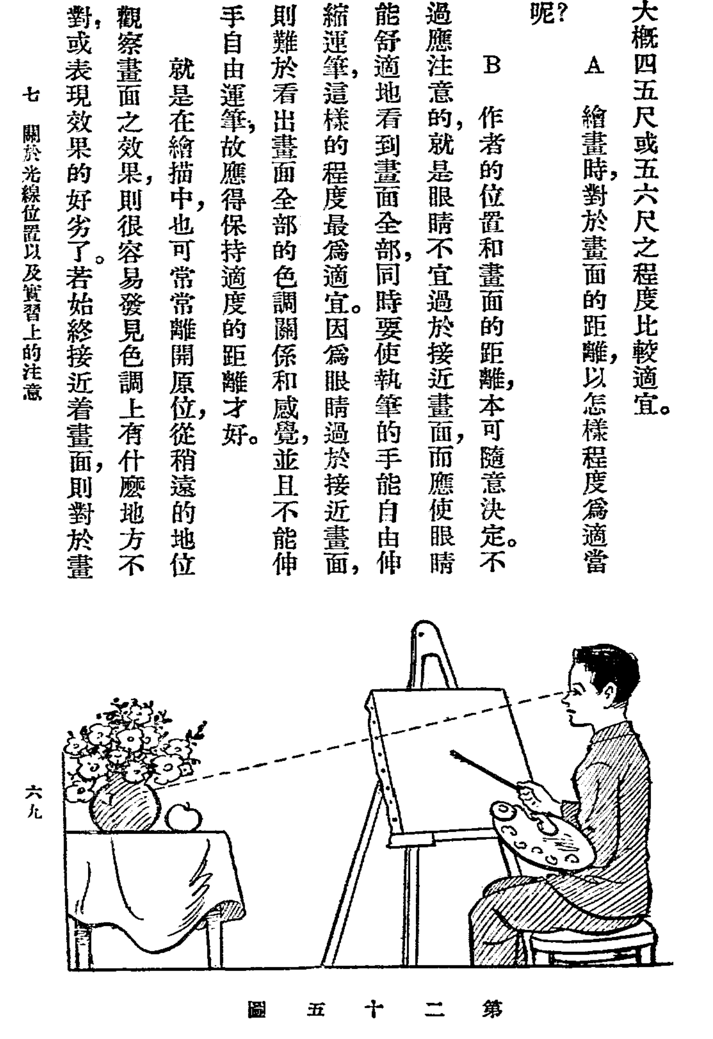
還有，作者所在的位置與靜物畫材的距離，也應當酌定適當的距離。與畫材距離多少遠，固然可隨意決定，同時也應就畫材物體的狀勢而決定的。然而離得太遠或太近都不好，因爲太接近則難於感得畫材全部的效果，距離太遠，又往往難於辨察物象的微細分別和質感。故覺得離開畫材，

大概四五尺或五六尺之程度比較適宜。

A　繪畫時，對於畫面的距離，以怎樣程度爲適當呢？

B　作者的位置和畫面的距離，本可隨意決定。不過應注意的，就是眼睛不宜過於接近畫面，而應使眼睛能舒適地看到畫面全部，同時要使執筆的手能自由伸縮運筆，這樣的程度最爲適宜。因爲眼睛過於接近畫面，則難於看出畫面全部的色調關係和感覺，並且不能伸手自由運筆，故應得保持適度的距離才好。

就是在繪描中，也可常常離開原位，從稍遠的地位觀察畫面之效果，則很容易發見色調上有什麽地方不對，或表現效果的好劣了。若始終接近着畫面，則對於畫



第二十五圖

面全體的氣勢，是往往不能充分審察到的。

A　繪油畫的靜物時，畫面以何種大小爲適宜呢?

B　畫面之大小，自可隨意決定，並且也因畫材的狀量而決定的。描寫大幅的畫面，初學者比較困難，然而太小的畫面也不適當。假使畫材的物象簡少，則畫面用不着太大，但至小也不宜比六號畫面更小的。（註：畫面有各種大小的確定標準。例如：四號、六號、八號、十號、十二號、十五號、二十號、以至三十、五十以上的各號等，各號中尙分人物型、風景型、海面型之三種分別，三種同一長度，但有廣狹之別。人物型最闊，風景次之，海面最狹）。

初習靜物時，畫材配置不宜太複雜，也不宜把太廣的部分繪入畫面，故我覺得畫面以十號（人物）、十二號、十五號等爲適當，若要較大一些，則二十號或二十五號的畫面爲適當（二十五號以上，便屬於頗大的畫面。）

假若只繪描桌上物體的部分，則畫面也不必怎樣廣闊的，十二號、十五號等頗適於繪描。至於要描寫廣闊的景象（如桌邊以外的部分都繪入畫面者），則非用較大的畫面不可。……有一種

靜物畫，描寫頗大的器物或瓶花等，或連桌子附近的景象都繪入畫面，這種情形往往須用大幅的畫面來描寫。

A 繪靜物時，物體的形狀應畫成如何大小才好？

B 畫面之大小，可隨意選定，畫面上物形之大小，自然也可依畫面之大小而定的。……像風景畫等，無論把景象畫成如何大小，也沒有什麼問題（如三號、四號之小畫面也可以繪描）。然而靜物畫上的物象，若畫得太小，則難於表出實物的感覺和情趣，不容易引起興味。我以爲最好能繪成與畫材實物大小差不多的程度，……比較實物小一些，或比實物大些（不宜比之太小或太大）也都不妨，這是可依畫面的情形而定的。總之，無論形象略大或略小，要能表出實物大小的感覺是最好的。是故，倘要描寫比較雜多的畫材時，或描寫較大形的物象時，則選用較大的畫面爲適宜。

A 繪油畫靜物，大概畫多少時候始可完成？繪描時間長短有無關係？

B 繪一幅油畫，應畫多少時候？這是因各人的習慣和表現的標準，且因畫材狀態，畫面大小等關係而不同的。製作時間，沒有一定標準，而且是很自由的。

原來靜物畫，是最適於沈着地靜觀地研究的，除了有一種易於變化的物象（如花卉類）之外，其他的靜物都可長久放置着，給我們沈着地去研究。人物、或風景，都有其時間性和變動，但靜物畫材，却沒有這種關係。故作靜物寫生時，儘可放長時間來研究，不必急於完成。研究繪畫，急於完成是最不好的。繪靜物畫時，最好能沈着地加以精密的研究，尤其在初學的時候，精密的研究是絕不可少（所謂精密，並非指筆法細緻，而是指對於物象全體要領須有精密的觀察而繪描）……原來一幅畫要一次畫成功，往往是很勉強的，尤其是初學者不容易做到。故一次（每日約三四時間）未能滿意的畫，應留待翌日再行繼續研究，無論繼續多少次也不成問題，只要繼續畫到自己滿意爲止。……研究繪畫，鹵莽輕疏的態度，是最應戒忌的。

如十二號、十五號等並不算大的畫面，有些人一二日（即一二次）即可完成。也有些人須畫四五日或較多的時候，才肯擱筆。但初學者儘可就自己的情形自由決定，不必以此爲標準。

據說，塞尙（Cézanne）作一幅畫往往要很長的時日。他對於一幅畫，不輕易隨便擱筆，他畫靜物畫，有時一直畫到蘋果熟爛，再調換了新的蘋果而繼續繪描的。他對於繪畫效果的追求，一點不

肯放鬆，他的研究心是多麼眞摯熱烈，是足以想見了。

要之，一幅畫的製作時間，無論長短，要以自己所追求的效果爲標準。假使繼續一二日即能達到美滿的效果，則就此可以擱筆。但在研究上，倘要畫面表出深味，則繼續繪描多一點時間，似乎比較更妥當。……在研究上，一二日畫成的成績，和繼續多畫幾天的效果（即粗疏地畫成的，和以確當的態度繪成的作品）往往很有差別。……這意思並非說要繼續畫得長久才好。所以要繼續繪描者，乃在於追求表現的效果。每一次繼續繪描，要使畫面呈現更有意味的效果才好。所以若放較長的時日來繪描，則在觀察上，研究上，就更能深切而有餘裕了。

雖然，有些畫家能在短時間內繪成一幅靜物（油畫），這種例是往往有的。……然而要一落筆便能達到表現的效果，這恐非研究經驗缺少的人所能做到。

A 像花卉等，易於變動的東西，不能夠長久地放置着來研究，那末對於花卉的寫生，應該怎樣幹才好呢？

B 像花卉等，的確與其他的器物、果子等不同，花是很容易變動的，花的色和形態不能在長

久時間保持同一狀態。譬如把花插於花瓶中，過數小時後，恐怕它的狀態就有點不同了。初時尙未全開的花，到翌日也許開得很大；或者當日是蓓蕾，翌日就成爲滿開的花朵了。就是如葉子花莖的方向，也每因花朵的變化或水分的關係而變動的。……故描寫花的時候，非先行把花的主要特徵（形及色彩的特色）從速繪描起來不可。花的描寫，似乎比諸其他不易變化的東西困難。繪描時，要相當敏練地處理。尤其對於易於變化的花，最好一次繪成。

A　這樣看來，花是很難繪描的，在初學時恐怕不宜研究吧？

B　花的描寫，固然不容易，然而花的種類很多，花的形、色，單純複雜不等。有一種花，形色複雜，的確難於繪描，但初學者倘選擇形色單純，形狀比較大的花來研究，也未嘗不適宜。只要選擇自己所喜愛的，形態比較簡單的花來學習，我想也絕不困難。

在配置上也很有關係。若把花朵和葉、莖的狀態配成簡單的狀勢，就容易繪描了。……初學時，只要選取極少的花（一兩朵，或二三朵）來研究繪描就行了。

A　假使畫面色調有了錯誤，或色調塗得太亂雜時，不知能否改塗？……或怎樣補救才好？

B　在製作進行中，改塗色調，沒有不可以。但水彩畫和油畫，性質略有不同。在水彩畫的情形上，假使淡色有了錯誤時，可先用清水洗除錯誤的部分，待乾後再加塗別種色彩上去。但洗刷時須注意勿擦損畫紙的面質，倘面質損壞，縱使再塗色彩上去也不會有良好的感覺……另一方法，就是用白顏料調混顏色直接加塗上去，以蓋沒下層色調。這是不透明的塗法，就是利用濃厚的不透明的顏色塗蓋上去，以得到別種色調的效果的。但改塗色彩，水彩却沒有油畫之便利。油畫顏料的性質，是便於隨意加塗色彩的。倘畫面顏料太混濁，可用布片略蘸松節油將應改塗的部分輕輕揩去。畫面上倘有厚量的混濁顏料時，可用畫刀(Painting knife)或調色板刀刮去（油畫顏料在濕潤時或未乾時可以刮去），也極其便利。刮去後再加塗色彩上去就行了。

A　一次尚未完成的油畫，若連續繪描幾日，那末畫面顏色乾後再繼續塗色，不知有無妨礙?

B　畫面上油畫顏色，快乾遲乾，也因顏料厚薄不同（油液也有關係），氣候也有關係。如在冬天顏料乾得慢，夏天顏料乾得快些。然而繼續製作油畫時，不論顏料濕潤或乾凝，繼續加塗色彩是沒有關係的。只要能夠使塗上的色彩與下層的色調調和起來，或照自己所要求的效果加塗色

彩就好了。除非氣候乾燥，大概畫面的顏色到翌日尙不至完全乾透，在顏色半乾濕時加塗色彩，也易得良好效果。繪油畫時，在乾凝的顏色上再厚塗色彩也沒有關係。

A　我見有些研究者繪油畫時，所塗的色調非常混濁不愉快，不知這是什麽關係所致？……有什麽方法可以避免色調混濁呢？

B　畫面的色調，是很重要的。要表出良好的色調，的確也很不容易。這是要賴乎作者的色調感覺，同時也由於用色方法之關係。若注意研究，當可避免色調之混濁。

畫面色調之好劣，是大概因色調配合或混色良否所致。故混色時，應注意勿使有汚濁之結果，同時應注意各色配合上的關係。

在塗色時，應當注意勿以有暗濁顏色的筆再塗明色。例如某部分的色調必應鮮明，倘以沾有暗濁顏料的筆來塗繪上去，則難免其明色不受影響。故繪油畫時，應多備幾種筆才好。如塗過明色的筆，勿再沾蘸暗色顏料，塗過暗色的筆，也勿再沾蘸明色顏料；對於明色部分，只可用塗過明色的筆來繪描，對於暗色部分，也只可用塗過暗色的筆來加塗，這樣分別用筆，是可以避免色調混濁的。

倘畫筆沾含着暗濁的顏料，也可用布片揩淨再蘸塗別種顏色，這也是很有關係的。

我見有些畫學生繪油畫時，往往把畫筆混雜使用，致每一支筆都沾着暗濁的顏色，而毫不注意，因此無論塗上何種色彩，也不能使色調鮮美。

就是繪水彩畫時，對於塗色的筆和洗筆水也應得注意。未經洗淨的筆，不宜蘸上鮮麗的顏色上。洗筆的水稍覺混濁，便應隨時調換清水，否則暗濁的水分必使鮮麗的色調混濁起來。有些人繪水彩畫時，往往洗筆水變成非常污濁也懶於調換，這種習慣是很不好的。

又如調色板上，顏料過於混濁時，即應將顏料刮去，用布片揩淨，再行調色，這是不能疏忽的。

A　繪靜物畫時，畫材是否必須放在桌子上來畫的？

B　靜物畫材，應放在什麽地方（或什麽東西上面）來畫？這完全是關於配置上的問題……

……雖然多數的靜物畫，是描寫桌上的物體（以室內一部分景象爲主），把物體放在桌面上，易於感到安定的情趣，但這並不是一個不易的定則。配置物體的情形，是可依所選擇的畫材的性質而定的。假使描寫花房裏的花卉，倘要描寫其原在的環境，則自然無庸搬移到室內的桌上去。又如畫

廚房裏的物象，也很可以就其原在的位置而繪描。或如描寫庭中或牆邊的物象時，也可就其原有的景狀而繪描。又如繪描懸掛在牆上的物體時，也不必另用桌子來配置的。故靜物畫材，也並非一定要放在桌子上才好。所選擇的物體，無論放在地上、牆邊，或放在椅子上，或其他的東西上，都可以就其情形隨意配置的。例如谷訶（Van Gogh），荷蘭畫家所畫的一幅「鞋子」的畫，僅是描寫地上放着的一雙舊皮鞋，畫的背景就是地板上的平面而已。……在靜物畫上，作爲畫材的背景的，也不限定是牆壁。例如描寫窗邊的景物，則成爲背景的，也許就是窗外的景象，這種例是往往有的。

A 靜物畫的色彩研究是很重要的，那末能用色彩繪靜物之後，是否就可不必再以素描來研究吧？

B 縱使能以水彩或油畫法繪描靜物之後，對於素描之研究還是不能忽略的。對於素描，仍嘗時常研究以增進描寫力，這是很必要的。……色彩的表現和素描的表現，各有特色。素描，雖無色彩之美，但研究形態、明暗、線描等是很有效力的。故有時也可用素描（木炭、鉛筆、或堊鉛筆等）來

繪描靜物，描寫其全部，或一部分的狀趣；無論作比較精密的描寫，或簡單的速寫（略畫法），都很有益處。而且素描若表現得好也可以成爲極有意義的可貴的作品。要之，研究色彩繪描時，對於素描仍不可忽視。

我以爲對於靜物畫材，除了以水彩或油畫來研究而外，用「淡彩法」來繪描也很有興趣。這種方法，可說是素描和色彩相混合的畫法，具有素描和色彩合成的韻致的。這種畫法，是與油畫和完全的水彩畫法不同，適於簡單地描寫物象的大體效果，可以隨各自的感興而自由表現。

A 「淡彩法」是怎樣繪描的呢？

B 淡彩法，就是加塗水彩的素描，也可稱爲「素描淡彩」，方法是很簡便的。……以鉛筆（或至鉛筆）在紙上（鉛筆畫紙，或水彩畫紙或其他的紙均可）要約地描出物象的狀勢（以線描爲主，或略加以陰影亦可，自然不必作微密的素描，因爲上面還要塗色彩的），然後在這線描上酌量塗上淡薄的水彩加以色調的點綴。因爲這是淡彩，是色彩和素描互相映襯而成的效果，故不必加以十分濃厚的色彩，色彩若過於濃厚不透明，反至抹殺素描的韻致（然而也可就畫面的情形，

有一種部分仍可塗上濃厚的色彩以增其活氣）。不過，淡彩，也並非就是素描上着色之簡單意味。其趣致，是由素描和色彩互相照應協調而成的，也卽是素描和色彩合奏而成的一種諧和的特色。以這種方法描寫花卉、果子或其他的簡單畫材，往往可以作成很有趣的效果。淡彩，是一種簡便的畫法，有着速寫(Sketch)風的簡約輕快的趣味……因爲這是有色彩的，故畫面的情趣是比一色（素描）的略畫更覺豐富。

普通的水彩畫，是全在色調表出其要領，而不必顯出素描的線條的。素描淡彩，却是包含着素描和水彩兩種特色的。

八 A最初的油畫成績

（A自從聽了B的種種說明和意見之後，就更加堅決地開始實習了。最初的期間，他也畫過不少的素描，隨後，又畫起油畫的靜物寫生來了。他雖然是初學，還沒有多少經驗，但他對於研究是很有熱情而眞摯的。……在他初期的試練中，也總算畫成幾幅油畫來了。……他畫成怎樣的成績來呢？看A、B二人的對話，就可明白。）

A　先生，你前次旅行去，所以許久沒有來領教了。在最近兩個月當中，我已經試習油畫了。現在我帶了兩幅來，請你指教。

B　A君，眞是好久沒有見你，……你已經畫起油畫來，好極了。……只畫了這兩幅嗎？

A　開始以來，我畫過好幾幅。這兩幅是最近畫成的，好像比最初的畫得滿意，所以只帶了這兩幅來。

B 呵！……這是你初習油畫的成績……油畫，你覺得比素描有興趣嗎？

A 油畫，却是很有趣呢！……我現在還是初學，只照自己的興味塗描起來，究竟畫成怎樣，自己也莫明其妙，我想必有很多錯誤的地方。……這一幅，我畫了四個半天，那一幅，畫了五六次。……這樣畫法，不知對不對？請你嚴格地指教！

B 這雖是你最初的成績，我覺得很有意思。照你這樣的程度，兩幅成績都不算壞呢！……描寫上雖有多少不充足的地方，這當然是難免的，然而在大體上，你能極力表出自己所感到的興趣，這一點是最好的。在這兩幅作品上，我可以看出有這樣的情趣。……這是許多初學者所難於做到的成績。

這一幅（六號的畫，描寫一個方木箱和兩個果子的）我覺得箱子的色彩，和果子的色彩都不壞，只是陰影的色調太強重而有點汚濁。……果子的畫法，缺少圓狀的表現。……倘能把陰影的色調表現得好一點，能與光部的色彩配襯得適合，就不至感到陰影特別強重了。……背景的色調，這一部分又嫌太強重一點，致使背景凸向前面。

你對於這種關係注意起來，下次畫起來必會有進步呢！

A　爲什麼果子上畫了陰影，還表不出圓狀呢？……這是光暗上的關係呢？抑或是色調上的毛病呢？

B　物體上的光暗，自然是用色調來表現的，所以也是色調上的缺點吧。雖然這個果子畫成一面光一面暗，然而物體的狀量還沒有充分的表現，所以果子仍是平板而缺乏圓狀了。

A　呵！原來有這種關係。……我只以爲把物體的光暗兩面的色彩塗出，就能表出物體的狀量了。

B　物體雖有光暗兩面的色調，但仍非注意物體狀量的感覺不可。……繪描時，要研究用什麼明暗度的色調來表出物體狀量的特徵才好，這一點是要注意的。

A　呵！這種錯誤，我現在明白了。

這一幅花的作品（八號的畫，描寫淡綠色花瓶上插着三朵紅色大利花，桌面和後側有布襯飾着）……這樣畫法，不知什麼地方不對？

B　這是你第一次描寫的花嗎?

A　不，這是我畫的第三幅花。起先試畫兩幅都失敗了。

B　你初次研究花的寫生，能够畫成這樣，總算不錯。

這是大利花吧?……花的紅色還算鮮明，但略嫌平薄，感不到花狀的浮凸。而且三朵花的位置既有前後之不同，則距離的關係應表現得明確一點。現在看起來，三朵花好像是平排着似的沒有前後的分別呢。葉子也畫得平板一點，看不出前後葉子的分別。大概你描寫的時候，專注意到花、葉的輪廓和色彩，而沒有注意到全體花葉的前後關係吧!……倘能把前面的花和後面的花之位置分別得出，則看起來可以感到有距離上的變化，有空間的感覺了。……花的色彩還好，但分別花瓣的色調，略欠調和。在後面的暗影間的花，色調似乎太弱，色調再明確一點更好。陰影間的葉子的色，還可略濃一點。……花瓶上的暗部色調，有點枯燥混濁。襯在桌面和花瓶後側的黃色布，色調也太枯硬，失了布的感覺。布上的陰影色調，也有點汚濁。……這一部分的背景，牆壁的灰色，色調却很調和。

A　是的，我現在也覺察到色調上有許多缺點了。

B　初習油畫時，對於色調的種種關係，不容易表出要領，這是難怪的。在觀察上和繪描上，略有經驗便能逐漸解決，這是用不着焦急的……而且你還是初學，能夠作成這樣的成績，已經是不容易了。

對於畫面的色調，你應注意強弱上的效果，就是看什麼部分應該強的，使它強，什麼部分應該弱的，使它弱，寫生時，這樣注意着研究，我想自能漸次明瞭色調的表現法。

A　至於畫上的構圖，又怎樣呢？

B　兩幅作品的構圖，我覺得都很自然。……我以爲這樣的成績是不錯的。只要留心研究，我想必容易進步。

此外，你練習過多少素描？

A　自從開始實習以來，我也畫過種種素描。有時用鉛筆來畫，也有用木炭畫的。

B　素描，素描是很重要的，我希望你今後仍常常脩習。在素描上有了力量，則對於色調的調整必

更有把握。素描的力量，能使你的色彩畫面更加強健的……你現在不能充分地表出物體狀量的感覺，也是因爲素描力量薄弱的原故。……不過，這也是程度上的關係，今後逐漸研究下去，描寫力自然會充實的。

A　是的，對於素描，我嗣後仍要繼續研究的。

九　從A的成績談到靜物畫之創作

（後來，A在幾個星期之間又畫了好些作品。……他選了一幅油畫，一幅木炭畫，一幅鉛筆淡彩畫，拿去請B批評。）

A　先生，我在最近幾個星期中，又畫了好幾種靜物畫了。現在拿了三幅來，請你指教。

B　很好，……給我看看。……呵！這是魚的寫生呢！最近畫成的吧？（十號的油畫，畫面左面描着一個白瓷盆放着一尾魚，畫面右側是一個蘋果，瓷盆後側近畫面中央有一個盛着水的大玻璃杯）……這樣的構圖也很有趣呢！你的畫法，似乎又比以前的進步了，用筆也比較活潑了。

A　魚的寫生，我是初次嘗試的，畫成這樣，不知行不行？

B　這幅畫的情調很有趣。各物的形狀都畫得不錯，但是色調的關係，還有點注意不到的地方。……尤其是魚鱗的閃光的色調，覺得枯燥，魚身全體的色調，還嫌薄弱一點，好像失了主眼的感覺（因爲魚應是這畫面上的主體物）。……桌面的暗褐色到很濃厚，與魚的色調比較起來，更使

魚的色調顯得薄弱了。……這樣的關係，你看得出嗎？

A　眞是，這樣看來，魚身的色調太薄弱了。

B　蘋果的狀量，頗有厚實的感覺，畫得比較好。……後面的玻璃杯，似乎缺少玻璃質的透明感覺。……描寫時，對於物體的質感，是應得注意的。

A　有什麽方法可以表出物體的質感呢？

B　畫面上的表現，仍不外是色調的關係。……對於物體的輕重的感覺，軟硬的感覺，物體之厚薄，滑潤或粗糙的感覺，都可用色調來分別的。故描寫物體時，應考慮用怎樣的色調效果來表出那物體的質感，這是要注意研究的。

繪畫時，能够表出各種物體的質感，則畫面上各種物象的狀趣更顯得豐富。

A　一個畫面上的表現，眞是十分複雜的。

B　繪畫，不是單在物形的輪廓上着起色來就能表出對象的感覺的。在表現上還有種種關係

你在實習上留意研究，必能漸漸領悟的。

A　這幅木炭素描，這樣畫法，對不對呢？（是全張木炭紙大的畫面，前面描着一本厚書，書後面左側有一個矮身闊肚的黑色玻璃瓶，瓶的右邊卽書的後側有個瓷盆，盆上放着兩個果子，桌面上還鋪襯着一塊布。）

B　呵！這幅木炭畫，……描寫這種東西，很適於研究物體的狀量呢。……幾種物體的輪廓，畫得還好。這種部分的線條太虛弱，畫得強勁一點才好。瓶的明暗調子（卽濃淡的變化），畫得太雜亂，顯不出瓶身的圓狀。盆子下的陰影覺得還適當，但書的陰影，比較起來似乎太輕弱了。

在素描上，各部分的濃淡關係，以及線條的強弱效果，是很重要的。畫素描時，應得注意線條和濃淡調子的關係。在全畫面的比較上，看看什麼部分應畫得濃暗，那一部分應畫得明淡，要作出適度的濃淡效果才好。

……不過，你這幅素描，成績也並不算壞呢！

A　還有，這一幅鉛筆淡彩，也是初次嘗試的，這樣畫法對不對呢？

B　呵！這朵薔薇花，畫得很好！（畫在小幅鉛筆畫紙上的，描寫插於玻璃杯中的一朵紅色薔薇花。）……這樣畫法，到很有趣。鉛筆的線描得很好，花朵的線狀，和葉子的狀勢，都很活潑。塗着簡單的色彩，色彩却很鮮美，玻璃杯的色調也很調和。花的色調雖沒有微細的變化，但全畫面的色調感覺，是很淸麗可愛。……這幅淡彩，的確畫得不錯。……在繪描油畫之外，用這種方法研究簡單的描寫，是很有益處的。

A　我對於靜物的研究，很想知道多一點理論。……不過，在現在初習時期，有沒有這樣的必要呢？……還是只要照現在這樣實習下去就行吧？

B　你現在還是初習時期，訓練自己的描寫力，是相當重要的，照這樣實習下去，自然會使你進步。我以爲隨經驗的增加，自然會悟得更多的智識。你有興致注意到理論，當然是更好的。

A　前次和幾個朋友談起靜物畫，有一個朋友說：靜物是很容易畫的，誰都容易畫得好。我雖然還沒有多少經驗，但我想靜物畫也不見得怎樣容易畫呢！

B　你的見解很對。……靜物畫雖然容易學習，要找靜物畫材，也很便當。學習起來無論誰都

容易入手，但若說：「誰都容易畫得好，」……當然還要看所謂「畫得好」的「好」的標準如何才行呢！我以爲學習靜物畫固然容易入手，然而要畫成一幅美好的靜物畫，恐怕不是誰都可以不努力而能夠做到吧！要畫得好，是要相當努力研究才行。

靜物畫的表現，有種種研究，並不是隨便畫成的靜物畫，都可成爲佳作呢。

A　他還說道：「靜物畫，有什麼問題呢？……只要選備些好看的畫材，配置得豐富一點，畫起來不是就可以成爲一幅美麗的靜物畫嗎？……」

B　哈哈！這種見解，太不徹底呢！

縱令擺滿了華美的物體，然而描寫起來，能不能畫成一個美好的畫面，已是一種問題。……即使照樣畫出形狀和色彩來，恐怕也未必就成爲一幅美好的靜物畫吧！

靜物畫，在表現上，和創作的意義上，有種種分別。非看他所畫成的狀趣不可。……就是對於一種物體的寫生，有效力的描寫，和無效力的描寫（雖則也同樣畫出形象）是很有差別的。……我看見有一種畫描法似乎很精細，然而實際是離乎繪畫的表現的，所以這樣畫成的畫（？）不過是

標本圖，或着色的物象說明圖而已。這種性質的描寫，是與靜物畫的意義全然不同呢。

繪靜物畫，並不是只求能照模照樣繪出物體的形相便成爲靜物畫的。

畫材之富麗與否，這是畫材選擇上的問題，也是關於作者性趣的問題，與靜物畫表現之好劣沒有關係。

A 呵！是的，單在物象的描寫上，也有種種分別。

我也覺得亂幹總是不行……恐怕在研究上，非知道一個理論的標準不可吧！

B 對於靜物畫的研究，你所應注意的事情還有許多。然而一方面也要等你在研究上有些經驗，才易於悟會。研究繪畫，首先要注重實習。自然，理論也不能忽略，理論也可以給我們許多參考和幫助，可是沒有實習上之經驗，單依理論來作畫也是不對的。

就是靜物畫的研究上，雖有大體的標準，但也不能呆板地依着一種固定的法則來幹。

我以爲研究繪畫，第一要有眞摯的研究態度，研究態度眞摯與否，結果相差很遠……在研究上要有熱情，自然能達於上進。因爲有眞摯的態度和熱情，就至少可以使你不至胡亂地幹，可使你

不滿足於淺薄的描寫了。

A 眞的，這種態度到是根本的必要。

有些人，畫來畫去都不見有什麼進步，恐怕也是因爲根本沒有眞摯的研究態度的原故吧！……他們把繪畫當做很便當的玩意兒，以爲隨便敷衍都可以畫成功的，把繪畫看得太輕易，因此也只以淺薄的描寫爲滿足，而不知有更高深的境地呢！

B 繪畫未嘗不是一種樂趣。……其實對於繪畫若不感到眞的樂趣，眞的興味，也不會有研究的熱情呢！

然而若有眞心研究，就不應隨隨便便當作玩意兒幹了。

對於繪畫，若有眞的興味，則自會以眞摯的態度熱情地研究，這樣方能得到更深的理解和認識。……故專門研究繪畫的人，非從眞誠的態度開始不可。

A 最近我在一個展覽會上，見有七八幅靜物畫。我雖然不能怎樣理解，我覺得多半都很平凡，但有兩三幅極能引動我的興味，我玩味了很久。雖然所畫的物象並非怎樣特別，然而畫上的神

氣異常充實，彷彿含有一種難於說明的魅力……另外又有一幅，畫面頗大，畫材都是華麗的東西，一見似乎很可悅目，然而看下去也並不感到有什麼特色，細察起來，覺得畫面上的描法很不愉快，但我說明不出那種缺點。要之，這樣大而狀似華美的畫，我覺得遠不及前說的那二三幅之有精彩呢！……我現在回想起來，就聯想到你剛才所說靜物畫與說明圖之分別了。……然而我不敢說我觀察得對，或許我感覺錯誤也說不定。

B　你雖然不能確然說明那幾幅畫之優劣，但照你這樣看法，我覺得也很有意思，你能夠看出那幾幅畫相異的情趣，你的觀感力却是相當精細呢！

你說那大幅的畫，雖描着華美的物象，但並沒有何等特色，事實上究竟如何，我沒有親見不能斷定，然而也足以證明一幅畫不是只因畫出華美的形象來就可以成爲一幅優秀的作品，這一點，你已經體驗到了。

所以，繪靜物畫，要看作者如何表現……表現出一種如何感覺的畫面？……畫面的表現，能否形成「繪畫的效果」？……這是研究靜物畫時所應注意的要點。

白。

A　所謂「畫面的效果」……是指畫面上的什麽特別的狀態呢？……這意思，我還不大明白。

B　「繪畫的效果」這意味，也許你覺得有點抽象，不容易領會吧！現在順便說明一下，關於這個意思，不得不從多方面說起。……簡言之，繪畫的效果，就是指畫面上「繪畫效果所形成的美」……繪畫的效果，並非可由一種規定的方式而作成的。描寫的方法和表現的結果，是因人而異的。……剛才你說，在幾幅靜物畫之中，有二三幅是你所最愛悅的，……你看，為什麽其他的幾幅不能同樣使你愛悅呢？這二三幅畫能使你特別感到興味，我想至少也因為其畫的效果或美點是與其他幾幅不同，也許是遠勝於其他的畫吧。而且你說這二三幅畫的畫材，並非什麽特別，這可見得這幾幅畫之優美，並不在畫材上的特色，所以令人感到興味的，是在乎繪畫效果所形成之美。……這意思你明白嗎？

繪畫的效果，是由於繪描上的種種關係自然地而形成，並非可以故意地勉強作成的。……繪畫的效果，雖然是屬於表現的結果，也是屬於畫面要素所結成的狀趣（畫面要素，卽指色彩、明暗、

線狀、及筆觸等關係）。然而進一步說，作者的個性、情感、表現法，乃至作者的描寫態度、趣味、感覺等，都是混然地直接影響於其繪畫的效果上的。

誰都知道，繪畫，不外是用顏色和畫筆來繪描。爲什麽同是以顏色和畫筆繪成的各種作品，有各種差別？我們對於各種繪畫，不是可以感知有各種程度，各種的特色嗎？在其中也許可以辨別出有有趣的畫和沒趣的畫，有韻致美妙的畫和趣味俗劣的畫。……表現得良好的畫，大概也就是有「繪畫的效果」的畫吧。

所謂「繪畫的」……這意思，上面已說過是關於繪畫表現的效果，也是關於畫面要素所形成的狀趣。（繪畫的，三字應作形容詞看。）……在描寫上，若目的僅求表出物象的形態，恐怕也未必就能達成「繪畫的效果」吧。故描寫靜物畫若只在照樣把畫材的形色，機械的地拼拼砌砌描在畫面上，而不考慮畫面上所形成的效果（如色調、明暗、線條，乃至全畫面的諧調、狀勢、韻致），就不成爲「繪畫的表現」了。

A　啊！這意思我有點領悟了。

這樣看來，……繪畫的效果，恐怕要有熟練的技法才能達成吧？

B 繪畫的效果，既然屬於畫面上表現出來的狀趣，自然也和作者的表現方法或技法有密切關係。可是，我覺得「技法」一語，可加以種種的解釋。……有一種是死的技法，另有一種是活的技法。死的技法，是只賴熟習而練成的機械式的手法。活的技法，雖然也賴經驗而養成，然而絕非機械的熟練手法之意味。活的技法的意義，是僅在助成作者的表現，而並非固定的呆板形式的描法。……繪描一幅畫，固然要注意到技法，然而在繪畫實習上所要研究的，是活的技法而不是死的技法。活的技法是自然地養成，並不賴乎機械式的熟練可以習得。研究繪畫，縱令不意識到技法的問題，也可由研究的順序上自然而獲得。

然而須知畫成一幅畫也並非獨賴乎技法，繪畫並非像手工藝一樣可以單靠手法而作成的。

我剛才不是說過嗎？……作者的個性、情感、表現法、以及描寫態度、趣味、感覺等，都是混然地直接影響於畫面的表現上的。……就講到描寫一幅靜物時，作者對於那些畫材倘懷着深厚的興致，有着異常的愛悅，並且能感到所配置的狀態顯着一種深有意味的情趣，……對於描寫的物體有

深深的感興和愛悅，則繪成的畫，無論表現法如何，也至少能使畫面反映出多少的情趣。……假定一個相反的例，譬如作者對於所描的東西毫無感興，對於畫材的狀態並不感到有何等美趣，只是一味以機械式的手法但求照模照樣畫出各種形色於畫面上便了，……這樣態度作成的畫，我想無論如何總不及前者的情趣之深厚。前者和後者兩幅作品的情趣必相差很遠。縱使前者的畫，未足稱爲一幅好畫也可認爲「有靜物畫意味」的畫。後者的情形，與其說表現靜物畫，無甯說是描寫一幅物象說明圖呢。……這樣的例，也可以證明繪畫並不是單靠巧妙的技法而成的。你看這種例，我想也可明白靜物畫的表現是什麼意味了。

繪靜物畫時，我們對於畫材之狀趣有什麼感情、興味，以至用怎樣的態度來描寫？都會一一影響於畫的表現上的。

A 我聽到這種說明，更感到靜物畫之研究是深有興味的。……像我這樣的程度，在研究上，是否可不必注意到技法的問題吧？

B 呵！關於這一點，我還可再說明一下。

我以爲在初學的程度，第一步就是先把「描寫的能力」訓練起來，這是研究繪畫者誰都要有的基礎。故專門研究美術的人，最初要研究相當時候的素描工夫，有些人要繼續研究二三年，有些人至少也要研究一二年的素描，這是最穩當的。縱使你沒有這種耐性專一地去研究許多時候的素描，我想也應當特別注意常常脩習才好。要之，若沒有相當的描寫能力，絕對不能照自己的觀感去表現的。所以，養成「描寫能力」也就是第一步的重要工作。在這初步的脩習時，雖然不必意識到技法的問題，然而從此繼續研究下去，我想學畫者的觀感力，也漸次強敏起來，對於表現的要求，也漸次複雜起來，在這時候的修習上，大概自然而然已習得技法之初步。在前面我也說過，研究繪畫，縱使不意識到技法的問題，也可由研究的順序上自然而獲得的……活的技法，或有根柢有效力的技法，是由這樣的順序而養成的。……單是一種手工式的呆板手法的熟練，並非技法之根柢。隨便模倣他人的手法的皮毛，也不是正道。所謂死的技法，也就是指這種無根柢的手法。技法，原是比較深的問題，每一個有能的畫家都有他的技法，那種技法是隨着經驗自然而來的。技法上，也有種種程度，分析起來，是有種種研究的。……而且，一幅畫之優劣，也不單是技法好不好的問題。

我以爲在你這樣的程度，對於技法的問題，可不必過於注意。……所應注意的，還是「怎樣去看？」「怎樣去表現？」這到是技法修習之根本。

A　「怎樣看？」……不是眼睛看見的「看」嗎？

B　看東西也要研究，這話似乎有點奇怪，其實在繪畫上，這「看」的問題，却是不能輕視的。……我所謂「看，」並不就是隨隨便便的看，不是單單眺望的看，而是指觀感（觀察着感覺着）的「看。」這意味，並非指瞧見物象的外表。所謂「看，」是指眼睛和心思一並去看，眞誠地看，有所感動地看。不是膚淺地看，而是深澈地看，不是只着眼於外表的看，而是感悟其內容的看，看了還須思考，有深切思感的看，……是肉眼和心眼混合地看。這樣說來，恐怕你也感到這「看」字不是隨隨便便的了。對於物象的看法，實際上有種種程度。你有你的看法，我有我的看法，看得深，看得淺，都依人的看法而不同。譬如對於一種物象描寫時，若只能看到一的程度，你所表現的也只合乎一的程度。假使眼光或看法進步起來，當能感知更深的美，也許能看到三、四或五的程度，那末方能表出三、四，或五的程度來。看法若漸次進步，自然能感到更深的美了。所以一幅畫表現的成果，是與作者

的觀感（也就是看法）大有關係的。對於描寫的畫材，沒有深澈的觀感，則斷不能畫成一幅韻味深厚的畫來的。所以我說過，繪畫並不是單靠技法可以作成者，也就是這種道理。有些人說「……爲什麼畫來畫去都畫不好？」我以爲這不僅是畫不好的問題，恐怕同時也因爲看不出對象的美趣或沒有深澈觀感的原故吧。我們繪畫，不是單單聽從手去揮描。畫筆的動作，是要受自己的眼和心所指揮的。描寫的方法，自然一一都受着我們的觀感和心思所支配的。故繪畫時，對於物象有怎樣觀感？這是直接反映於畫的表現上的。這樣看來，繪畫不能單單任憑畫筆去幹。……繪靜物時，作者對於所描寫的物象先要有一種感悟，就是先能夠看出對象的美趣，……非但感知其部分的美，而且還要看出其全體狀態（即預備繪入畫面的全部）有何種美趣。假使作者的觀感能發見一種異常深切的美感，則這種美感也自然能反映於畫面上的。

我們就是對於一個果子，也有種種的看法，也有種種的表現法，因爲看法不同，結果畫出來的果子的趣致，便有種種差別了。同是一種果子，也許有人能畫得極有興趣，也有人畫得毫無興味，這是原於作者的觀感如何吧。所以就講到一種很平凡的畫材，作者若能看出有特殊的美點，對於它

的狀趣有深切的理解和感動，則平凡的畫材，也可以畫成一幅富有特色的靜物畫了。

故繪畫時，對於物象怎樣看法，……從那個物象上能看出怎樣的美趣？能把對象的美看到什麼程度？對於物象先加以透澈的觀感，這樣研究是很能使眼光進步的。

一件物體，也許在他人眼光中覺得很平凡，然而在你看起來，却能看出種種的美。在他人所謂平凡，恐怕因爲他還沒有發見這種美吧。假定你對於一種物體，現在只能看出某種程度的美然而你的看法深進起來，也許對於同一物體會感到更深的美趣吧！

有些靜物畫，雖描着（與別的畫）同種類或類似的畫材，但所表現的效果和情調，各有不同。……每個作者所繪成的畫，都可以表示出他的看法和感覺。

所以，研究繪畫也可說是鍛鍊我們的看法的看法（即對於物象之觀感力），是可由觀察之訓練而增進的。……這種意思，你明白嗎？

A　呵！現在我明白了。原來「看法」是有這種關係的。

……我見有些靜物畫，畫得很細緻，有一種是比較粗的，這是什麼關係呢？

B

呵！畫得細緻，畫得粗簡，這單是畫法或作風上之差別，與一幅畫之佳劣沒有關係，與畫面之美沒有關係。有些人往往以爲畫得細緻就是一幅好畫，這是一種淺薄的見解。其實在細緻和粗簡上，也有種種分別。一個畫面只要有美的諧調，只要有充實的表現，能表出作者的深厚的美感，則無論畫得細緻或粗簡，都不成問題。反之，若畫面上色調雜亂，表現得虛弱，沒有何等韻味，則縱令筆法異常工細，也不過是毫無藝術意味的工作而已。所以不能說畫得工細就好，畫得粗簡爲劣。也不能認畫得粗簡者爲美，畫得工細者爲劣的。各人的畫，有其畫法上習性之不同。有一種筆法十分細緻，有一種是很粗簡的。倘表現得得當，則無論工細或粗簡都各有其特色。工細與粗簡，僅是畫法的形式而已。要點在乎畫面的效果及內容之含蓄，而不在乎筆法之粗大或精細。

有一種畫，表面似乎細緻，實則不過是呆板的描摹，只是微細地拘泥於物象的小部分或皮相，表現得毫無要領而沒有何等韻味和精神之含蓄者，這種無意味的工細，可說是一種庸俗的趣味，是離乎畫道的。……有一種畫，其描法雖簡約粗大，但情感却異常豐富，其描法絕不拘泥於細部的描寫，但能表現出狀量的要領，表現得十分深強而富有韻味，這種粗簡的表現却是經作者的深敏

的觀感而成的，與粗疏率略的意味全然不同。這兩種例比較起來，可說前者雖似工細，但其內容是虛弱的並非眞的細緻。後者雖粗簡，然而其內容是健實的，是出於精密的觀感而深有含蓄的。前者的描法，只着眼於微細的描摹而表不出狀趣之要領的。後者的描法，是加以有效的取捨的，並不是呆板地照模照樣描摹，他能從所見的形色中摘出其狀趣之眞相而表現的。故這樣看來，筆法精細，未必就可認爲作者用心精密。畫法粗簡，也未必就是觀感之粗疏。不過無論細緻或粗簡，都要看其表現法和內容如何才能判定其優劣。有一種作家，有很強敏的表現力，能以簡簡幾筆表出對象的豐富的狀勢和感覺。反之，表現力不足的人，縱使描畫無數的細密的筆劃，也難於表出物象的眞趣。

不過，在描法細密的畫上，的確也有一種是表現得很確當，內容很豐富的作品（例如有一種極有根柢的寫實），這當然又非那些淺薄的徒有工細的死技而非藝術的畫可比。就是在描法粗簡的畫上，也有一種是虛疏貧弱沒有價值的作品……要之，一幅畫，不能僅僅就其筆法之粗細而論其優劣。

A　那末我想，現在初習時不必注意到筆法的形式，只要自然地繪描就行吧？

B　是的，在初學的研究上，不必拘拘於筆法的形式。筆法的形式，自然會跟你的表現法之習性而釀成的，同時也是由你的個性，趣味而決定的。前面我已經說過，研究繪畫所要求的是「活的技法」也就是這種意思。

A　在靜物畫上面，恐怕也有各種情趣的靜物畫……至於所謂「優良的靜物畫」不知是那一種類屬？……那一種情趣或形式，可以稱爲美好的靜物畫呢？這一點，不知有沒有標準？

B　原來，一幅畫之好劣，從印象上可以大概感到。不過，美好或拙劣，却有種種不同的程度。至於所謂好者，究竟好到什麼程度，拙劣者，劣到什麼程度呢？實際上，這種關係是相當複雜，幾乎難於確定一個標準。就是在美好的靜物畫之類屬當中，也有種種不同的傾向和式樣，有種種不同的韻致，種種不同的含蓄，這都是依由作者的觀感、描寫態度、個性和技法等而相異，沒有一個固定的特徵。……靜物畫，也是和風景畫、人物畫等一樣，沒有一定的作風。我們考察各時代的靜物畫便可以見到有各種作風不同的靜物畫了。就在相類似的作風上，也見有各種品質不同的作品。……有一種靜物畫，是有素朴的情味的，有一種是豪華富麗的，有一種是以深刻的寫實態度繪成的，有一種

是以印象的感覺爲主的，有一種是含有神祕的感覺的，有一種是單純稚拙的，各種性質各種情調，都因作者而異。

不過若簡單地說來，第一，靜物畫所具有的性質和品質，是純然異於標本圖或說明圖式的繪畫。縱使是一幅描法細緻的靜物畫（假定是一幅好畫），也是具有靜物畫之品質的。所以一幅靜物畫並不能因爲畫得精細，或因爲繪着華麗的物象而就可認爲美好的靜物畫呢！一幅靜物畫至少也因其具有「繪畫的效果的美」，方能認爲美好的作品。

所謂「繪畫效果的美」，是指全畫面上所表現的效果……也就是色調、明暗、線條、筆觸、諧調等交錯而成的整個畫面上的狀勢、韻味、感覺所綜合的「美」。而且「繪畫效果的美」還有種種深味和程度，這是因作者的創作態度、個性、觀感和技法而不同的。

美好的靜物畫，……在其畫面效果的美上面，往往還有着深厚的含蓄，在這含蓄當中，往往顯露着作者所觀感到的雰圍氣。這種性質的畫，是和那些只能描出幾種物象而毫無美的感動的畫全然不同。

還有，美好的靜物畫，是富於創作性的，是經作者的深切的觀感和研究而表現的。……富於創作性的畫，是有作者的「純情」的，率直地表出他的眞的感動的，是熱情的，有他的精神潛藏着的。（至於那些摹擬他人的畫而繪成的作品，縱令十分巧妙，也都是無藝術良心的工作。當然這種抄摹的作品，是無意義的工作，不足以作爲純正繪畫而論。）

美好的靜物畫，是內容充實而具有優秀品質的畫，也是由其優秀的內容而啓示「深奧的美」的畫。

固然，靜物畫有種種傾向有各樣的趣致，然而我以爲上面所舉的幾點，是美好的靜物畫所不能缺乏的特質。

A　呵！這個道理到很微妙，所謂「內容，」所謂「品質，」頗不容易了解呢。

B　我這樣說明，也許你還不容易了解。所謂內容、品質，講起來雖覺有點抽象，但我們可以從畫面上感到。一幅畫內容充實與否，品質優秀與否，是實際地可以分別得出，這猶像一個人的品性、態度，可從其言動上外表上看得出的一樣。這種意思，現在也許你難於捉摸，但到你的研究漸漸深

進時，我想也自然會領悟的了。

A　你剛才說，考察各時代的靜物畫，可見有各種作風不同的靜物畫。……關於那些畫家和作品，我也很想知道一點。

B　是的，把各時代的畫家和靜物畫研究起來，我想是很有興味的，對於你的研究上也很必要。……但恐怕現在講起來一時也講不完，還是下次再談吧！

十　關於靜物畫之起源及其發達

A　靜物畫，恐怕在很早的時代就有的吧？

B　關於靜物畫，我想到我國的花鳥畫，有些種類也未始不屬於靜物的部類。我國的花鳥畫，大概在很古遠的時代已見有的，恐怕比西洋畫的靜物還要發達得早。然而花鳥畫，其題材和畫境是與西洋畫上的「靜物」又略略不同。

在西洋，據說希臘時代已經有以果子、器物等東西作爲畫的題材的……例如，有一個名叫遂息士的畫家，畫了一幅有葡萄的畫，其葡萄畫得異常巧妙，竟引得窗外的小鳥飛來啄食，這是很有名的傳說。

此外，就是在蓬配意的古壁畫當中，也見有靜物的描寫。（蓬配意，是昔日羅馬人的遊樂都市，曾在西曆七十九年爲維須費由火山大爆發之噴灰所覆沒，足足埋沒了十數世紀，直到近世才被發掘出來的。其中的壁畫，多是希臘畫工所作。）

在意大利，比較早的時代，也有過些畫家描寫靜物的。然而當時的靜物畫，還沒有怎樣純粹的意味，在繪畫上只當作從屬的東西看待。而且那個時代的繪畫，多受貴族勢力或宗教勢力所支配。在這種勢力下的繪畫，大概多數是貴人的肖像畫，或合乎貴族趣味的題材，或爲傳教用的讚頌宗教的繪畫。在這種情勢當中，大概還不至有靜物畫產生的機運。

A 那末，可以稱爲靜物畫的繪畫，是在什麼時候發生的呢？

B 可以稱爲靜物畫的繪畫，恐怕要說是從十七世紀荷蘭的市民繪畫當中發生的。當時那些荷蘭畫家，或喜愛繪畫的市民所注目到的，不是宗教意義的東西，也不是貴族趣味的東西。他們最感到興味的，却是其素朴的生活環境當中各種現象的「美」……他們不必遠求，而就在他們的日常生活，田園，以及家庭之中可以隨時見到的。例如四季的花卉、蔬果、魚貝、獵獲的鳥、小獸、或日用的器皿等，却是他們所喜悅而感到興味的畫材。他們選集這種東西作成繪畫，好像是謳歌他們的生活的愉悅一般的。……以日常生活上的物象爲題材而足以引起他們對於生活的愛悅的繪畫，就成了「靜物畫」的起源。

這種趣味的繪畫，後來也影響到其近鄰的國度呢。

A　當時荷蘭的畫家所畫的靜物畫大概是怎樣情趣的呢?

B　關於十七世紀荷蘭的靜物畫，現在試舉一例來說……現藏德國德勒斯登繪畫館中有一幅「有鳥巢的大靜物畫」就是傳謂當時荷蘭畫家陽·達非治·特黑姆 (Jan Davidsz de Heem, 1606—1683/4)所作的。這幅畫的物象頗見複雜是描寫裏庭中一棵老樹下堆放着蔬菜瓜果等物，在陰影處放着一個鳥巢，巢中有兩個亮亮的鳥卵，旁邊有一隻羽毛美麗的死鳥，在近邊有蝸牛蠕動着，有蝴蝶憩息着，樹枝上有小鳥歇着鳴唱，有甲蟲行走，鳥巢上掛着蜘蛛網，有洋老鼠伸頭窺探，有壁虎、簑衣蟲，也有蜜蜂飛集；中景部分有拱形門，望見遠景一帶連山，隱約微見蒼空，薊葉描成像影繪 (Silhoutte) 般的美緻。……畫面是暗褐色的，在這當中，蔬菜的綠色，瓜的黃色，葡萄的葡萄色，蘋果的紅色，以及小鳥羽毛的紅色，顯襯得十分鮮麗。……這種景物的畫，正顯着豐饒的田園情趣。看這一例，也足見當時的荷蘭畫家有着多麽感動的悅樂的情緒來描寫他們環境上和自然中的東西呢!

這一種類的繪畫，既不夾雜文學的內容，也不含有宗教的意味，所表現的，僅是素朴的田園生活中的景物之美，是純然由於愛悅的心情而繪描的。

當時荷蘭畫家之中，有一個著名的風俗畫家陽・弗爾梅亞〔Jan Vermeer (De Delft)，1632—1675〕也是畫了很多美妙的靜物畫的。

A　除荷蘭以外，別處還有描寫靜物的畫家嗎？

B　除荷蘭以外，在那個時代，還可想到一個佛蘭達(Flandre)畫家佛蘭治・施尼特爾斯(Franz Snyders, 1579—1678)。這個畫家也是以靜物畫著名，尤其喜歡描寫以鳥獸配成的靜物。例如現藏比利時勃魯賽博物館中的有一幅「有天鵝的靜物」可說是他的代表作之一。這幅畫的物象也是相當複雜的，描着桌上一隻天鵝，左邊橫置着一隻獵得的小鹿，上面放着一只美麗的長尾的野鳥，左側的簍中堆滿葡萄等果子，上面還有一只松鼠，天鵝的右邊還放着許多小鳥，上面的盆上有一只龍蝦，後面還見有像似睡蓮的花，和豬頭等物，畫面左側描着門口，並畫着一個人捧着一籃瓜果正由門裏出來……這種題材，也是表現田園生活的情趣，足以聯想對於生活的愛

悅的。

這幅畫是描寫室內情景的，從構圖上和物體的配置上看來，好像又比荷蘭的靜物畫更其趨近靜物畫之純粹的境地者。

A 施尼特爾斯的靜物畫和荷蘭畫家的靜物畫，有什麼分別呢？

B 固然荷蘭的靜物畫，未嘗不是靜物畫，然而從取材的範圍上看，往往以庭園一部分爲背景，或以風景配襯着而繪描的，這種畫仍多含着風景畫的成份。至於施尼特爾斯的靜物畫，却是離開風景的範圍，而注意到室內的描寫。……把畫材放在室內桌子上來繪描，以靜物畫材爲本位，不用風景陪襯，這樣更足以形成靜物畫的獨立性。從這種關係看，可說施尼特爾斯的靜物畫是更足以顯示靜物畫之純粹性的。

荷蘭的靜物畫和佛蘭達的施尼特爾斯的靜物畫，對於其後的繪畫都有很大影響，尤其是給與十八世紀佛蘭西的靜物畫發展上多大暗示的。

A 十八世紀佛蘭西的靜物畫家是那幾個？他們的靜物畫又有怎樣的特色呢？

B　講到十八世紀佛蘭西的靜物畫，就要想到夏爾丹(Siméon Chardin, 1699—1779)了。夏爾丹的畫，多以靜物為題材，他對於寫實的原理極力研究，開拓了前人未到的「寫實的」境地。他對於靜物之興味，不僅描寫物象的形態，並且注意到怎樣表現物體的性質……他所繪描的，不僅是自然外表的美，並且能洞察物體的嚴肅性，物體所具有的特質之美……所以，夏爾丹的靜物畫，在繪畫上又形成一個特點，與荷蘭的靜物畫只在傳寫自然的情趣的意味又大不相同了。荷蘭的靜物畫，似乎只在表現生活上的一種情景，然而夏爾丹的靜物畫，是能表出物體存在的嚴肅性和實在的感覺。他所畫的，也是以日常生活上的素朴的器物以及蔬菜等類的東西為畫材，然而在藝術的考察和表現上，却有着極嚴肅的特性。……現在試舉其作品之一例，他所畫的一幅「鍋旁的兔」（斯托克訶姆美術館藏），是描寫廚房中一部分景物的。……畫面上，描着桌上一個銅鍋子，背景是一片拆裂的牆壁，旁邊吊着一隻兔子，下面放着蔬菜，就是這麼簡單的物象，但他對於這些物體之特質，表現得非常巧妙。如銅鍋的金屬質，壁面的厚實感覺，桌子的木質，兔子的毛的柔軟味等，都能表現出其質的感覺。

當時法蘭西的畫界，因爲王立美術院的勢力關係，大多的畫家都勢非着重歷史畫或肖像畫等類的製作不可，對於靜物畫似乎並不怎樣看重。然而在一七二八年，以靜物畫著名的夏爾丹竟被選爲王立美術院的會員，這倒是極其稀罕的例。因爲美術院所尊重的僅是歷史畫家。這一種情形，也足證夏爾丹的畫才是多麽優秀，他的靜物畫多麽能使當時的畫家感動的呢！

發端於十七世紀荷蘭的靜物畫，至十八世紀經夏爾丹努力研究，更形成了確固的基礎，而遂使靜物畫增高了其繪畫藝術上的地位。

這樣看來，在靜物畫史上夏爾丹的偉大功績，眞是不能忘却的呢！

A 像夏爾丹這樣的畫家，我想對於別的畫家也有相當影響吧？

B 是的，夏爾丹對於寫實的觀察和畫法，的確給與後來的畫家許多感化。可是，當時跟着夏爾丹繼續努力於靜物畫的畫家，也並不多見。十九世紀初葉，法蘭西畫界對於風景畫之研究，却非常之盛，所以在這時代的法蘭西，也幾乎不見有什麽特殊的靜物畫家出現。……然而受了夏爾丹的精神之影響而主唱寫實主義的繪畫者，可說是顧爾貝(Gustave Cour-

bet, 1819—1877)了。

顧爾貝的作品中，人物畫占大多數，餘多都是風景畫，靜物畫只占例外的少數。他所主張的「寫實」，並不注重物象的形式或意味，而只求物質的表現爲其特色。……顧爾貝的靜物畫，一面也有着荷蘭的市民繪畫之精神的，試舉其靜物畫之一例，他有一幅「配着蘋果的靜物」……描寫大樹脚下放着十多個蘋果，中景有野道，有小鳥飛着，遠景有小山，山上有白雪，這樣的畫面，也是風景與靜物混合的畫面。從畫的情趣看，可說有荷蘭靜物畫之感化的。

雖然十九世紀的法蘭西，不見有什麽特殊的靜物畫，然而有好幾個著名的畫家。如竇拉克魯阿 (Eugéne Delacroix, 1799—1863)、瑪內 (Eduard Manet, 1832—1883)、方登・拉土爾 (Fantin-Latour, 1836—1904)、以及魯奴阿爾(Auguste Renoir, 1841—1919)等，都有若干的靜物畫。

A　那個時代，除法蘭西之外，別的國度有沒有靜物畫呢?

B　當時，在德國也有種種的靜物畫。……例如：漢斯・托瑪(Hans Thoma, 1839—1924)、

奥托・曉而德拉（Otto Scholderer,1834—1902）、維廉・士呂勃那（Wilhelm Trübner, 1851—1917）、維廉・方・地次（Wilhelm Von Diez, 1839—）、慕司・斯萊福脫（Max Slevogt, 1868—1901）等作家所繪的靜物畫，可說是當時代表的作品。他們的畫法，大致都很精密，着重於描寫物象的形相。例如：維廉・士呂勃那所作的「獸類之靜物」，是描寫一只鹿、兩隻兎子和山鳥等物的一幅畫，其精微的描法頗顯出德國人的特性，但看其取材的情趣，可說有幾分荷蘭靜物畫之感化的。

要之，當時這些畫家的作風，都有着「自然主義」的傾向。這種傾向，也就是指僅以自然物象外表的美爲主者，畫面的表現，只求表出物象的客觀形相便足，因此，也並不注意到作者個性的觀感和繪畫效果的特色。

就是顧爾貝的寫實主義的繪畫，也有着多少自然主義的成份的。

這種傾向的靜物畫，是與印象派以來尤其是後期印象派畫家的靜物畫，又大有差別了。……

十九世紀末，眞是繪畫上的大革新時代之開始。

A　後期印象派的畫家的靜物畫，有怎樣的特色呢？卓越的畫家是那幾個？

B　原來印象派，是十九世紀後半由法蘭西的畫家……瑪內，及謨內（Claude Monet, 1940－1926）等所開拓的印象主義描寫之道。約言之印象派的繪畫，是注重描寫「自然」的光和色的感覺的。印象主義的思潮，竟促成了法蘭西繪畫上一大革新的機運，當然也曾影響到各國的美術。……到了十九世紀末在繪畫史上更促成了一種純粹的有意義的進展者，不得不說是由於偉大的畫人塞尙(Paul Cézanne, 1839－1906)、凡・谷訶（Vincent Van Gogh, 1853－1890）、高更（Paul Gauguin, 1848－1903）等的努力了。……所謂後期印象派，也就是指這些畫家的「主觀表現」的傾向。現代的繪畫，也是從這種繪畫的表現精神而出發的。

自然主義的繪畫，是像前面所說的，僅依作者眼睛所見客觀的地表出自然物象的形色。……就是印象派的繪畫，也是着重「自然」的光和色，空氣的色感等客觀的印象。

然而塞尙等的繪畫，並不着重客觀的描寫，而以作者個自的觀感和精神來支配其表現的。……由此，十九世紀末的繪畫，又啓示了一種新的認識。他們所畫的許多靜物畫，自然也和其他題

材（如風景、人物畫等）一般有着強烈的主觀表現之特色的，是和以前的畫家的靜物畫很不相同。

十九世紀以來的法蘭西畫界，自從見了塞尙的靜物畫之後，對於「靜物」又特別尊重起來了。沈寂了許久的靜物畫，由此又見興盛起來了……這也足證塞尙在靜物畫上顯示了何等優越的力強的「表現」呢。

A　呵！這樣看來，塞尙等眞是偉大的畫家。

B　是的，塞尙的努力，的確爲現代繪畫開創了一條新路。所以塞尙被稱爲現代繪畫的父親，也非失當。塞尙等的功績，眞是未可泯滅的。

塞尙，當初也住過巴黎，他初期的繪畫，也曾受過顧爾貝和竇拉克魯阿等的影響。他有很強烈的個性，自然對於當時的美術院畫風是極不滿意的。有一時期他也曾與印象派畫家爲伍，但他的性情不能和時流相混，終於在他四十歲時決然離開巴黎，回到南方他的故鄉愛克斯去了……他避去了一切，而寂寞地沈默地埋頭於他自己的繪畫工作，這樣，他繼續了三十年間的努力，直到他

晚年，人們始漸知他的價值。……他畫了許多風景和靜物，人物畫中也有極優秀的作品。他對於製作，往往一幅畫繼續了很長的時日。他是異常眞摯地熱情地追求他要表現的效果，而絕不肯輕易認爲完成。他對於繪畫的態度，是非常嚴肅，他依從自己的觀感深澈地洞察物象的眞髓，而力強地創出他的極有深味的畫面，這畫面當然是顯露着其個性的。……他對於物象的描寫，並不只求表出對象的外形或印象爲滿足，而却是極力追求物體的「量」和物體的「構成」，並且在追求有實在量感的純粹繪畫的基調。

他所表現的物象和量感，並不是由於客觀的表現法來描寫的，而是以色調的方法在平面的畫面上構成物體的狀量，而顯出力強的繪畫的效果，當然這是經他的個性的觀察和要求而表現的。

他畫面的色調、線、筆觸，都含有深味的感覺和韻律，而示出物體的量感和整個畫面的堅實的構成。他所描的一個蘋果一件器皿，並不是單單示明蘋果和器皿的外形的色調，而是顯有物體狀量的嚴肅和潛有深味的構成。

這樣地，由於他的深濬的觀感和研究，遂使他的「靜物」的表現，顯示了無限的莊嚴和深厚的韻味來了。

A 凡・谷訶是一個怎樣的畫家呢?

B 凡・谷訶的畫，又完全與塞尙的不同。……他是個狂熱的畫家，塞尙却是個靜觀的構成的畫家。

凡・谷訶是荷蘭人，他少年時代，曾做過美術商的店員，也到過英國當學校教員，也曾到比利時鑛山地方做傳教師，他東奔西走過着不安定的生活，當然這樣的生活是和他的性格不合的，到了近三十歲的時候，就決志從事他素來所喜愛的「繪畫」了。……其後，他到巴黎去研究，和幾個印象派畫家相識，這時候，自然高更也是他的朋友。

二年之後，他又移居法國南部阿爾路地方。……南方的灼烈的太陽，明朗的風光，更誘發起他本性的情熱來了。自此以來，凡・谷訶用了激烈的狂流般的筆法隨他熱烈的情感，一連畫了許多作品。他畫燦耀的太陽，也描寫陽光下的田野。他用極明快強烈的色彩，和流動的像線狀的筆觸，表

出他的熱情的衝動和觀感。在寫生的時候，有時他還嫌用筆遲緩，而直接把顏料筒向畫布上擠塗顏色以表現強厚新鮮的色感。……在這個時期中，他產生了無數的作品，風景畫之外，還有人物和靜物，都是同樣流露着其狂熱的感情的。他所描的形象，不是單單一片「自然」外觀的形象，而却是純然刻印着他強烈的個性……谷訶自己的精神的。他的畫雖然是由熱烈的衝動而繪成，但他的畫面却有着異常富麗的諧調，充溢着新鮮的氣感，而有着強大的活力的。

可惜他的生涯太短，他精進於繪畫的期間，還是他最後的不滿十年之歲月。然而在這短短的年月當中，所留下的倒是可驚異的成績。他的作品，也給與現代的繪畫多大的暗示。……這個不幸的天才，後來竟至於發狂。在瘋人院中他仍不放棄他的彩筆。最後他終於自殺了。

他所畫的靜物畫「向日葵」……是世界上有名的傑作。那種鮮麗而強豔的黃色，和向日葵的形態，都表現得極其強銳。其筆觸、線條，都顯示着強勁的狀勢。色彩強豔的幾朵向日葵，襯着淡綠色的背景，更顯得調和而美麗。這幅作品，可說是凡·谷訶的心靈和「自然」的心靈合成一體的莊嚴偉大的繪畫呢。

有一幅大約是一八八五六年作的「煙斗和沙定魚」，這幅畫的構圖也是極有凡・谷訶之特色的，……描寫牆上右方掛着兩條沙定魚，左方掛着兩個煙斗，在下面的桌子上放着一個白盆，盆上置有一尾沙定魚，盆子左側放着四個洋葱，全畫面都是用直線的筆觸強勁地描成的。畫面的情調是素朴而眞率的。

此外，凡・谷訶還有種種靜物，例如一八八八年作的「有檸檬的靜物」也是很美麗的作品。又如「薔薇花」以及「有咖啡壺的靜物」等，都是有其風格的優秀的靜物畫。

A　高更，又是個怎樣的畫家呢?

B　高更也是凡・谷訶的朋友，有一時期曾與谷訶同住過的。高更生於巴黎，但其母親，是個歐洲人血統的比露土人。

他放棄了職業而投進繪畫生活時，大概已是三十歲出頭了。初時他也受過了幾個印象派畫家的影響，但他的性格也很特異，終不許他照樣描摹自然的印象。不久，他的作風一變而成了單純簡潔的，富有裝飾味的平面的畫法。

高更的性格和一般都會人不同，他是極愛好異國情調的，他嫌惡文明的風習，而憧憬原始的自然野生的美。……四十二歲時，他遂離開法國，渡至南太平洋之孤島太希提(Tahiti)去了。在那裏，他開始了像土人一般的生活，也娶了土人的女子爲妻。天然的環境，原始的純朴的風俗人情，熱帶的明快色彩，更引起他無限清新的感興。自此以來，他創作了許多新異的作品，也寫了一本叫做「諾亞諾亞」(Noa-Noa，即太希提語「芳香記」之意)的書，這是描寫那原始島生活的散文詩。

兩年之後，他帶了好些作品回到巴黎一次，可惜他的畫只足以引起觀衆的好奇心，對於高更的藝術眞能理解者，實在沒有幾個。未久，他又重返他的樂土太希提去了，這一去，直到他的最後也沒有重見巴黎。

高更的畫，其形象簡朴而有沈厚之力，色彩單純強烈，富有裝飾的效果，而且也含有古拙幽靜的韻致。他畫了許多太希提土人生活情景的作品，例如「吹笛的女子」、「奧太希」、「芒果和女人」、「坐着的兩個女人」等都很有特色。還有一幅大作題名「我們何所求，從何而來，將往何處

去」者，可說是他的代表的作品」這幅畫很美麗，也眞是繪描出來的沾潤着原始新鮮味的「芳香記」呢。他的作品大多是人物之類，靜物畫雖不多見，但也有若干的靜物，如「向日葵」也是一幅美麗的靜物畫。高更當初雖未爲人所理解，然而新時代的畫家受他的暗示和影響是相當大的。

A　呵！這幾個畫家眞是很特異的。他們爲了研究爲了創作，那麼眞摯努力，其態度最使人欽敬。像這樣的有特殊性格和才能的畫家，除此三人外，不知還有什麼人？

B　講到有特殊藝術性格的畫家，還可以想到那個像小孩子般的天眞爛漫的安利・路梭(Henri Rousseau, 1844—1910)……安利・路梭的畫，又與前述的三人的作風完全不同。他的畫，一見好像是很幼稚，也許會令人錯認爲小孩子所畫的。他所畫的無論人物、風景或靜物，都給人以童話世界的感覺，是純朴眞率的，充溢着童心趣味的。在其率直的單純性的表現中，我們可以感到安利・路梭的眞摯的富有魅力的畫境。

安利・路梭本來是巴黎市立稅關的職員，平素他對於美術深有愛好，而且也兼有音樂才能。平時他只能利用星期日或其他休假日從事繪畫，繪畫在他是一件樂事，同時也是他的認眞的工

作。因爲每逢星期日他總是繪畫的，所以人家也稱他爲「禮拜日畫家」。

他的畫，並不求合乎從來的繪畫上的表現形式，他僅是根據自己的本然的純粹的心情，率直地平明地表出自已的愛悅和觀感。他的表現，雖是稚拙的單純性，然而却蘊含着豐裕的熱情而有詩的韻味的。他的畫雖見得這麼單純地愉悅地繪成，然而是出於極其眞摯的態度，而由於豐裕的創造情感而表現的。所以他的畫面，流露着一種有特殊魅力的純眞的情調。他所畫的就是一根樹木，一片草葉，一簇葉子，一個人的形象，禽獸的形態，一個花心，幾片花瓣，都可以感見有其天眞爛漫的純朴，而有着純潔無垢的觀感的。然而產生這些作品的路梭，已不是個年紀小的人了。

他四十歲時，停止了他的職業，遂專心一志於繪畫工作，足足有二十五六年間，過着他的繪畫創作生活直至終歿爲止。看起他的畫來，恐怕也不會想到他是個年老畫家吧。然而他的天眞無垢的豐裕的童心，永遠的青春，是永遠生在他的藝術上。他這種藝術的特性，也正足以喚起現代藝術的「新生」。

安利·路梭也畫了種種的靜物畫，尤其是他所畫的花卉靜物，是異常美麗而含有詩情的。這

些作品都是他的純朴的美麗的心情之反映。有許多插在花瓶的花卉靜物畫，和「詩人的花籃」等作品，都是很有特色的靜物畫。他的風景畫中，也有許多極有趣味的作品，例如以熱帶植物爲主的「異國風景」等畫，又如「夢」、「獅子的餐食」、「紅傘」、「熱帶森林」、「墨西哥的回憶」等，雖屬風景題材，然而都幾乎是以花草木葉爲主體而有着靜物畫之趣致的。

A 這四個畫家，都是特異的人物，好像是放射着新的光輝似的……他們的作品的暗示，對於以後的靜物畫又促成了怎樣的開展呢？

B 這四個畫家各有不同的特色，的確是現代繪畫上的偉大的先驅者。我們注意到現代繪畫時，勢不能不欽佩他們的卓越的特性和努力。

十九世紀的寫實主義的靜物畫，已顯示了和荷蘭市民繪畫的靜物不同的階段。十九世紀末，由於塞尚、凡・谷訶、高更、安利・路梭等之努力，又使繪畫從客觀表現的範圍推展到主觀表現上去，而把純粹繪畫的本質發揮出來。他們以前的繪畫，多以「自然物象」的風趣、形式或印象爲主要標準，對於作者自己的感性、個性的觀感乃至畫面上純粹的繪畫特色還不怎樣注重，所以畫面

上所表現的，也僅以「自然」的外觀或印象爲主。……然而至到塞尙、凡・谷訶等，就突破了這種舊套的表現形式的限界，而強化了個性表現的創作性，由此遂形成了繪畫創作之新境地。他們的努力非但示出十九世紀末劃期的異彩，並且也做成二十世紀繪畫之開端。自此以來，現代的靜物畫又展示了新的構成和傾向，這自然也是從塞尙等的源流而出發的。

現代的靜物畫，也有種種不同的特色。如現代畫家馬提斯（Henri Matisse, 1869—）、杜蘭（André Derain, 1880—）、弗拉曼克（Maurice de Vlaminck, 1876—）、辟卡梭（Pablo Picasso, 1881—）、勃拉克（George Braque, 1882—）、素廷（Haim Soutine, 1894—）等，都畫了不少有其特色的靜物畫，那種靜物畫的表現形式，又和十九世紀的靜物畫很不相同。

十一　現代繪畫之靜物研究

(一)

靜物畫之起源，也就是荷蘭的市民繪畫，可不待言，但這種繪畫，恐怕也可說是藏宿着由他們日常生活之豐裕情緒所生的最最人間的「愛好心」者。這樣的傾向，也可以想到有時會像魯南兄弟(Le Na'n)那樣以風俗畫的形式而顯現的。(註：魯南兄弟，卽十七世紀法蘭西專描寫農民生活情景的三個弟兄畫家 Anthoine Le Nain, Louis Le Nain, Matius Le Nain)。可說十八世紀的靜物畫大家夏爾丹汲取了荷蘭派以及佛蘭達系的素朴靜物畫之源流，而把它提高以成爲一種純粹繪畫的。然而在其半面，夏爾丹也還繪着魯南兄弟那樣的，以素朴的市民日常生活爲題材的近乎風俗畫的作品。

十九世紀的靜物畫，可說幾乎都是汲取夏爾丹的源流的，而把它作成了「自然主義」的細密的描寫者，又在一方面，把夏爾丹那種要將物質表現爲物質的精神，更其強銳地加以追求的因

是，那種畫面更其變成科學的，而至於要求起正確的很像似「自然實物」的表現了。

然而對於這種靜物畫，可說由十九世紀末及至現代靜物畫之表現又示出顯然的轉變來了。這並非說靜物畫上面的畫材不同，而是指作畫態度根本有了變化。若說靜物畫之內容有了變化，也許人們會認爲其題材或畫因（Motif）上的變化。縱使這不能說是全然相同，也幾乎不見有其變化。就看到凡・谷訶，或塞尙，他們也仍舊繪描夏爾丹以及顧爾貝所畫的那種素朴的果子，也描寫那種素朴的器皿類的東西。是故，我們可說所謂內容或作畫態度，決不是指這種主題也不是指其畫因。這倒是更其根柢的畫家之精神和心的問題。

從夏爾丹一直通至顧爾貝的法蘭西靜物畫，是着重物象之客觀性的。然而即就物象之客觀性而論，在夏爾丹的情形上，「寫實性」是演着主要職役的。至於顧爾貝的表現，則以「自然性」爲重的。雖則同是注重物體之客觀，但其內容總有幾分差異是難免的。就說夏爾丹那種是屬於客觀性，但也因爲要示明其寫實的傾向之故，在其感受者……畫家自己的主題，或個性就要顧重到了。和這相反，顧爾貝因爲注重自然性之傾向的原故，與其說考慮到作爲畫家的感受者，無甯說以

物的狀相爲本位，亦卽把其主要點放在物象的本身上的。因是，所畫出來的靜物，並不重於畫家自己所怎樣感到或感受到的，而却是把人們會感到的很像似「自然實狀」的感覺描寫出來。換言之，與其說描出畫家自己感覺到很鮮甜的果子的香味，無甯說是以人們所能看見或感到的果子皮上蟲蝕的痕跡，或青綠色的部分之類的客觀狀趣爲描寫的主眼者。

可是，到了十九世紀末，凡·谷訶已不是一個靜觀着那種物象客觀性之觀察者了，他却是有着……熱愛物象的，或想與物象融合爲一的，想到物象和自我同一精神的……一種強烈的主觀性而出發的。因此，所描的物象，就會依由感受者之感情和印象的刺戟，有時被加以歪變或有時被加以誇張，而受到顯著的主觀化了。凡·谷訶因爲以強烈的自我之感動對着物象，統制物象，把物象爲己所屬有的原故，無論什麼物象都被他作爲凡·谷訶的心之反映或作爲他自己的精神的塊體而感受的。是故，畫面上畫出來的果子，無論是檸檬或橙子或蘋果，也都成爲凡·谷訶那種樣式所表現出來的個性保持者了。這種已經不是物體的客觀形相，而是具有個性的主觀了。

又就塞尙而論，他把繪畫想到是一個純粹的繪畫獨自的世界。他就是對於描寫靜物，不用說，

也是注重靜物所有的實在性的，但爲要把它加以繪畫化，就勢非創試純粹地繪畫的構戉不可。換言之，繪畫，卽使描寫靜物的畫材畫成的物象，並不是「自然」而乃是畫面之特殊的平面上之藝術。所以也就不得不想到把它變成繪畫化的 Réalisation（現實化）的要素了。這樣考察起來，塞尙雖見得是比較凡・谷訶更着重客觀的實在性，但結果却變成了畫面的超客觀的表現而顯現出來。是故，這種作爲純粹的繪畫面之構成的「繪畫」和十九世紀的靜物畫比較起來，又見得是顯明地被加以主觀化加以個性化的了。

這樣看來，自十九世紀末直至現代的靜物畫，在其取材或畫題雖不見有特別變化，然而在其內容，或其作畫態度上，不能不說是已有着顯著的變化者。這種顯著的變化的轉換，不用說，也就是由凡・谷訶以及塞尙所齎來的，然而在二十世紀初頭又成了「野獸派」(Fauvisme) 的運動，過了凡・谷訶的感化時代，塞尙的感化時代，這個傾向又漸次高調起來了。自一九〇七、八年光景，「立體派」出現，塞尙的 Réalisation 竟形成了一種幾乎全未豫料到的新繪畫的畫派。又至歐洲大戰後，有「達達派」(Dadaisme) 出現，最近又有「超現實主義」(Sur réalisme) 出現了。

這種也就是現代繪畫上顯著的特色可說是和十九世紀的繪畫作成明白的對照關係。

（二）

論到現代的靜物畫，我們當然也不能忘却安利・瑪提斯。在瑪提斯的初期，亦卽所謂野獸派時代所畫的靜物畫還有幾幅留存着。那些靜物畫多數雖見有塞尙的感化，然而畫面上仍顯見瑪提斯那種自由奔放的表現力，是以極可驚異的膽量繪成的。從他那種強烈的力量、雄健、大膽勃勃的生氣等看來，可說野獸派時代的瑪提斯的靜物畫，是很有特色的。

最見有瑪提斯之特色的靜物畫，可說就是莫洛哥旅行後所謂黑色時代的作品了。那是因爲有幾分東洋風的感化，瑪提斯的繪畫倒顯出了有充分雅味的深致。也因爲有着野獸派時代的美麗的色彩效果同時他那種黑色之優雅的效果給與畫面顯異的氣品，並有着一種深微之感迫臨觀者的原故。可說這個時代的靜物畫，有洋溢着的瑪提斯的才氣，有陶醉的豐麗美流動着的。這樣雋美的靜物畫，比較起他的人物描寫，却也找不出多數。

和那個時期相比又不同了，近來瑪提斯閒居尼斯地方精進於繪事，其表現又示出纖細的美

來了，他的巧緻的色調已不見有以前野獸派時代的強性，從黑色時代的自由流利而進到透明的絢爛美來了。這個時代靜物畫畫得最多。這種作品的表現，似乎消失了以前那種大膽而帶着幾分自然主義的傾向，然所含蓄的美和深味，實遠勝於以前的作品。我們不妨試舉其靜物作品的幾種例，加以考察。

被稱爲瑪提斯最初期之作品，一八九〇年時代之靜物畫還留存着。例如那幅「有書籍的靜物」……是描寫桌上放有數本書，攤着新聞紙，上面置有蠟燭檯的一幅畫。不用說，這是瑪提斯印象派時代的作品，這一幅畫和當時曾出品沙龍展覽會的那幅「膳桌」都是最能使我們明瞭瑪提斯初期的作風者。

野獸派時代的靜物畫，似乎可舉那描寫「果子和食器」的作品。這是由純粹的色彩面和大膽的手法作成的，畫面上也顯有幾分塞尙的感化。這却是顯示出野獸派時代的強烈的表現力者，可說與下面的黑色時代的作品同屬最優秀的作品。

一九一四年作的「金魚」是一幅有名的優秀作，可說是黑色時代的代表作。這是描着窗邊

上放着金魚鉢，金魚鉢受到美麗的光線而輝炫着，當中有二尾像紡錘形的金魚在游泳；窗框和鐵欄，使畫面上表出幾何學的線條效果，倒是一幅描法很大膽的作品。題名「蔓葉的小枝」（一九一五年作）的畫也是一幅有特色的靜物，這是繪描室內的桌上放着「曼尼玟」和蔓葉的小枝，其輪廓是用東方式的線條繪成的。爲這時代最有特色的靜物畫，就是下面所舉的靜物。這幅畫，畫面上是塗成兩個色面，在這色面之區劃線上描着器物和一盆果子；器物和果盆都是單純的表現，以線和色面表出其量感；在左右不同的色面上，有一個白色的有蓋皿，是用單純的線狀繪成的，左方的色面處，有白色的杯子和器物，很鮮明地浮顯出來。那種單純化的描寫，足以令人想到兒童的繪畫。其表現效果是非常大膽的，他那種 Arabesque（如花草模樣的自由曲線的樣式）的結構，有着令人想到後來瑪提斯的絢爛的人體描寫上的特色。

此外，屬於黑色時代的作品，可舉「室內靜物」以及有蘋果和香蕉的「靜物」等。又自從他開居尼斯以來所作的優雅的靜物畫，也是很可注目者。例如題名「亞乃膜乃」者，是描寫檯上一瓶亞乃膜乃花的作品，以及描寫薔薇花的靜物等，都可視爲代表的例。又有一幅大約是一九二〇

年頃作的描寫砂上放着「魚及蝦」的靜物。經過了這種時代的靜物畫之後，他最近的靜物畫又見表現出極其透明的美和纖細的雅緻來了。

試舉此種作品之二三例，即如一九二五年作的「鬱金色玫瑰」又如「菠蘿密及玻璃壺」乃至「銅盤上之果子」等都是。其優雅的色彩之美，却沒有以前那種強性，而有着融潤柔軟的調子瀰漫於畫面上。其畫面之美，可說是由於巧妙的深味之表現和寫實之正確，以增深了瑪提斯的圓熟時代之感者。

特別是一九二八年作的「水仙萱」以及出品於沙龍（展覽會）的「食器櫃」等，可說是那些作品中最優秀者。這種作品上，已沒有野獸派時代的瑪提斯之影跡，也看不見有黑色時代那種大膽的黑色表現。然而那種精緻的色彩之美，那種透明感性之纖細的描寫，足以說明瑪提斯之圓熟，也可說是任何畫家所難於追從的獨自的畫境。

（三）

前面已說過瑪提斯的靜物畫了，與瑪提斯的靜物畫一並不能忘却者，可說也就是柏不羅·

辟卡梭的靜物畫了。瑪提斯的靜物畫並與其人體描寫，可說是一種向繪畫的本質上之探究，是步入於純粹繪畫之本道者。比較而論，辟卡梭的靜物畫及其人體描寫，也都示着其潑辣的才氣之旺盛，神出鬼沒一語，正適於形容辟卡梭之繪畫進路。

往往在辟卡梭的說話上，似乎顯出有點輕視凡・谷訶，或否認受其感化者，然而我們若把辟卡梭最初期的特別是在巴爾塞羅那的時代所作的靜物畫來看，又不得不承認有着顯著的凡・谷訶之感化的。例如現在為巴爾塞羅那的潑蘭地乎的蒐藏品的辟卡梭的「靜物」（一九〇一年作），就顯然見有凡・谷訶之感化了。

不用說，在當時辟卡梭曾受過史坦蘭(Steinlen)和洛脫萊克(Toulouse-Lautrec)之感化，是無可諱言者。在這種感化之下繪成的靜物畫，也還存着。現在為樸爾・蓋容所藏的一幅「花」即其一例，大概是一九〇四年作的，其特色頗足以令人想起史坦蘭。

辟卡梭到了巴黎，在愛而・格萊珂之感化下始發見了自己的進路（註：愛而・格萊珂（El Greco, 1550—1614）是西班牙的卓越的畫家），他的「藍色時代」正當野獸派之全盛時期，辟

卡棱所畫的畫概是一片藍洸洸的色調。這個時代他幾乎埋頭於人體描寫，所以簡直沒有什麽可注目的靜物畫。然而自從一九〇七年頃他試行黑人彫刻之研究，由這個時代就開始立體派的制作了。也就是在這個立體派時代中，辟卡棱倒是不斷地畫了無數的靜物畫。若單單把那些畫題列記出來，恐怕也要占及多數紙面。所以現在僅舉其主要的例來說。

在最初期的立體派時候，辟卡棱也試作了許多立體的現實描寫。一九〇九年作的 Etching（蝕刻版畫）的「靜物」是其顯著的例，可以看出與杜蘭等的立體的繪畫有共通之點者。至一九一〇年的「玻璃杯和茶杯」之靜物，已顯著地作成抽象化而進行着所謂「立體的還元」。到一九一一年之「靜物」等，則已見顯著地現出那種立體主義的樣式了，其畫面充滿着縱橫四溢的才氣。

一九一二年光景的靜物畫，以描寫（Guitar（六絃琴）那樣的樂器者爲多，可說是和喬治·勃拉克的靜物畫相接近的。即如那在一個橢圓形中畫成的「靜物」，又如有死的小鳥的「靜物」，可說都是勃拉克的靜物畫上所能見到的構圖，也是勃拉克的畫上所見的效果。但至到一九一二

年作的「藍色店」以及一九一四年的「靜物」等，就的確見有辟卡梭獨自的表現力和趣致了。這個時代的靜物畫上，和勃拉克的靜物畫一同，用「貼付法」作成的作品倒有相當多數。例如一九一四年作的「靜物」，畫面之右上及下面黏貼着新聞紙的，就是這一種類。又如別的一種，那幅題名「阿潑生酒杯」的靜物，有些部分的顏料中是混入砂和木屑的，畫面上呈示着粗糙的效果。這一種傾向，一直繼續到一九一六年光景。

自一九一七年頃，辟卡梭發見了復歸古典之道，而開始對於晏格勒等之研究了（註：晏格勒，卽法蘭西古典主義畫家 Jean Auguste Ingres）。這可說就是辟卡梭的「新古典主義」時代。這時期也就是被稱爲「紅色時代」者，以人物描寫爲多，靜物畫倒極稀少。當時他又試行一種具有立體的解體化之形態的新穎的 Arabesque 的表現。這種表現是以黑白爲主的，在這種傾向的作品當中，靜物畫又見有相當多數。我們試舉其新古典主義時代的靜物畫之例，如一九一九年作的「靜物」就是這一種作風。這是描寫桌上的水壺和果盆的一幅畫，畫因(Motif)是很單純，但在當時辟卡梭的作品上這種表現倒是很奇罕的。至於其後的作風之例，則如一九一九年作的

「陽台上的桌子」的靜物和「陽台前的桌子」等都是這種類，是以黑白之效果顯其精彩的，那種立體畫面之表現法也頗覺自然。

辟卡梭又從一九二〇年頃至到一九二二、三年左右，再行開始抽象的立體主義的製作。例如一九二〇年作的「六絃琴」以及一九二〇年作的「紅布」等就是這類的作品，他那種秀麗的色彩和其「構成的畫面」之效果，是含有一種抒情詩味的。他這種純粹畫面構成之工作，足以使人預想到他後來走入「超現實主義」之傾向者。從一九二三年至到四五年，畫了無數的具有立體形體的辟卡梭獨自的靜物，其中最可注目者是那幅「曼獨鈴和有手腕的靜物」以及「頭像與曼獨鈴」的靜物畫。那種瀟洒的形象及美緻的線條，恐怕會奏起發出幽靜的音樂的抒情詩的頌歌呢！可說他那種黑和白的秀逸的表現，正足以提高辟卡梭的名聲，能使他在巴黎畫壇上站在無可動搖的高超的地位。

辟卡梭的作品之風趣，却是透明的理智人所具有之力，其構圖之巧妙，秀美的線條和形狀的韻味，正是含有他獨自的特質者。自一九二七八年光景以來，他開始作超現實主義的繪畫，多數是

以露西亞舞蹈爲題材的，可注目的靜物畫似乎沒有多少。

(四)

辟卡梭的靜物畫，總算概述過了，現在對於巴黎畫壇的大家安特萊·杜蘭也不能不加以說述。不用說，杜蘭是和瑪提斯一同爲人所知的野獸派的驍將。他的野獸派時代最初期的作品，幾乎盡屬風景畫，但自從受了塞尙的感化的時候起，就次第畫起靜物畫來了。現在考察他初期的靜物畫，可舉一九一〇年時候作的題名「果子皿」的一幅作品。這幅畫描着桌上一個果子皿和有柄水壺，後面放着籃子，左邊垂着窗幔，窗外見有房屋。其表現至極簡純，那種大膽的強性的描寫，很值得注目。

當時，他已經嘗試着立體的表現，有一幅也大約是一九〇九年或一九一〇年時作的題名「玻璃器」的靜物畫，還留存着。這幅作品也是代表杜蘭的初期作風者，但恐怕也不能否認有塞尙的感化。這幅畫描着鋪有白布的桌上放着一個酒瓶和兩個有柄水壺。這幾乎是全以立體的形態表現成的，很足以想到他當時的浡浡然的藝術心。

被稱為一九一四年作的有一幅「將棋盤」的靜物，是有着單純化的優良效果的畫面。這幅畫大部分的背景是一塊白色布幔，下面有桌面，左邊有椅靠，桌上有棋盤壺及紙牌等物。這是近野獸派時代終期的作品，頗可注目者。自從當時歐洲大戰開始，杜蘭和弗拉曼克也因為到了戰線去，所以迄一九一八年時的作品也中絕了。

又從一九一八年時候起，杜蘭開始古典之研究，他力求以古典中所有的典雅的韻味灌入現代的感覺中。他當時的作品，可說是和安利・路梭等同樣受着意大利原始作風之感化的。有一幅說是一九二二年作的「桌子」的靜物畫，卽其一例，是描寫桌子上放有曼獨鈴及提琴，並有器皿、果子、壺、白布等物，各物體都表現得很明確。杜蘭這一種表現，是有着古典的典雅的韻味，而把這韻味加入現代的純粹的感化上者。其後杜蘭的繪畫又漸次變為自由、優美，而呈示出美緻的感覺來了。

和杜蘭有密切關係的畫家，恐怕可說是弗拉曼克吧。弗拉曼克和杜蘭相比，似乎是個更其長於風景的畫家，也是長於靜物的畫家。若說他的作品一半是風景畫，則另外一半就是靜物畫了。現

在試就他的靜物畫的方面來說述一下。

弗拉曼克的最初期的作品，可說就是受了凡・谷訶的感化的風景畫。他的靜物畫始初出現的時候，正是受着塞尙感化的時代，說到當時的靜物畫，可舉一九〇六年作的「靜物」。這幅畫是描寫桌上放有果子皿、水壺、杯子、果盤、以及餐巾刀叉等物。這畫的表現是具有立體面的塞尙風者，而有着猛烈的強性，其表現特色頗可注目。

至於一九一〇年作的「檯鐘」，已顯見脫離塞尙之感化，而漸進於弗拉曼克獨自的表現上來了。這時的色彩變成單純化了，黑白之變化却甚強烈，而顯示出一種悲劇的風格來了。在近乎野獸派時代的終期，他畫了許多雅致的靜物畫。例如一九一三年作的花瓶的靜物，卽屬此種類，這是描寫白色花瓶上插滿許多美麗的玫瑰花者，那種花的鮮美華麗的表現，是由於單純化的描法和輕快的花瓣之描寫，顯示出良好效果。

弗拉曼克和杜蘭一同，自一九一四年時到了戰線去，直迄一九一八年幾乎不見有什麼作品。由一九一九年光景又再開始作畫，他過了野獸派時代之研究，又漸次增深起寫實主義的考察來

了一九一九年作的「靜物」也就是立於這種出發點上的製作，那種寫實的「實在感之表現」顯然可見。大概他曾學了顧爾貝而又研究了夏爾丹，是無疑的。一九二四、五年時候的靜物，也就明白地顯露出他曾致力於「寫實」探究之痕跡。

試看一九二四年作的那幅「有新聞紙的靜物」，……桌子上放着的新聞紙是全白色的，是用畫刀塗描成的，充分地表現出輕脆的紙之質感。左邊置着的玻璃器，那種透明而堅冷的玻璃物質，眞是表現得十分巧妙。在白色盆子上的梨子示出滋潤的柔軟味，那只盆子也令人感到有落地便破碎的堅脆的陶質。還有上面畫着的麵包也令人感到黃褐色的香脆麵包皮的硬度，其中是含有鬆軟的麵包心者。弗拉曼克是這般地極力追求着「實物感」的。他這種傾向，不用說，是由塞尙的 Réalisation 開始，而接近到顧爾貝，又至到夏爾丹方面去的。我們從這一點看，可說弗拉曼克在靜物畫上，是個繼承着由夏爾丹至顧爾貝，由顧爾貝至塞尙的「現實主義」的作家。

那幅被認爲一九二二年作的有果子的「靜物」，也是其代表的作品之一。這是描寫食桌上放有果子皿、盆子，上載葡萄和櫻桃，那成球的葡萄畫得眞巧妙，以輕快的筆致描出無數的一顆一

顆的葡萄，並且上面點綴了有變化的色彩的「實物感」之表現，正可說是現代的顧爾貝了。

看其一九二五年作的「路意非列潑之壺」，又見得比諸野獸派時代之「花瓶」，更是華麗絢爛的作品。那種陶器的堅性和白色平坦的面之效果，表現成琺瑯的樣子，並且爛漫地紛雜於瓶上的花葉之美，那種巧妙的表現，乃是弗拉曼克所最長者。

其後，弗拉曼克也畫了許多靜物畫，他正是一個現代的寫實主義者，在他獨自的畫境上進行着的。

(五)

我們論述到弗拉曼克的靜物畫，同時也會想到一個優秀的靜物畫家。這個畫家也就是喬治・勃拉克了。勃拉克可說倒是個十足的靜物畫家，就說他的作品幾乎盡是靜物畫，也恐非過言。

勃拉克是自野獸派時代以來的作家，但他的初期也曾畫過受了凡・谷訶感化的風景畫。然而從一九〇七年光景他起首畫立體的作品，而繪描受有塞尙感化的靜物畫。他那幅被認爲一九〇七年作的「壜及壺」的作品，是捕捉了立體的現實性者，畫面上滿遍地畫着器物，這種形式是

很大膽而有效果的。這作品無疑是受到塞尙之感化的，作爲其初期的靜物畫看，頗令人注目。

他從一九一〇年光景進行着立體主義的製作，從立體的還元而試行抽象的「分解」，他以這種方法畫了無數的靜物畫。這種靜物畫，是多以懷奧鈴（Violin）和六絃琴（Guitar）等爲主題的，他有着的抒情詩味在畫面上咏出音聲。他所畫的，自然也不單是這一類的題材，勃拉克並且還主張第四次元主義，他要把自己所愛慕的回憶也畫在畫面上。這就是勃拉克之所謂「記憶」者，由這時代始，他的畫面上也加上了字體，這種字體又有起一種表現效果來了。

勃拉克由於這種嘗試以至應用 Collage（卽貼付法）於繪畫上，自一九一三、四年時起，他把新聞紙、木片，或煙草、薄鐵片等，巧妙地貼上畫面以作成一種效果。同時他又試行以砂或木屑等加混於顏料中以作成一種狀趣。這種方法和前述的辟卡梭的幹法一同，可說是西洋畫史上可特筆的現象。這種方法在辟卡梭，倒足以助成一種新精神之發見，然在勃拉克則可說是由對於「畫面材料感」之熱愛而產生的。

這種對於顏料質感的特殊的愛好，逐漸次增高其程度而顯現於他的畫面上了。我們看到勃

拉克的興致濃厚的「顏料質感」之處理法時，誰都會被其美妙的魅力所誘惑而引入一個陶醉的世界中去。就看一九一七、八年時候的靜物，也很可以看出這種方法的特色，一九二〇年前後數年間的表現，可以感到正達於極點者。

我們東方人，對於水墨畫上的墨色，會感到難以言喻的趣致和愛悅的，我們在勃拉克的畫面上也就可以感到有這樣的一種深深的愛悅和對於「顏料質味」的陶醉了。要之，勃拉克的畫面是有着他的生命的，在「畫面材料感」上特別見其本領，他的顏料質味變成了他的生活變成血液變成生命而活躍着的。看勃拉克那幅狹長的横幅畫面，描着果子、果皿的靜物畫，眞令人感到所用的顏料實比其果子有着更好的滋味和香氣，而使人陶醉者。

看一九二一年作的「提琴和煙斗」或一九二二年作的「暖爐」等作品，會令人感到好像提琴、六絃琴都靜止了音聲在傾聽勃拉克的顏色材料之頌歌似的。那個煙斗也好像不在乎吐出紫煙而在悅樂地看着勃拉克的顏色材料的趣味似的。

勃拉克的心情是充滿着純粹繪畫之感覺，充滿着繪畫的詩情者。勃拉克可說是一個最優秀

的而又最有正統的法蘭西精神的畫家。他的靜物上所具有的感覺，却是有着非勃拉克不能產生的一種抒情詩味，並且也示出一種……若忘了法蘭西精神就難於感知的特質。若說弗拉曼克是代表法蘭西的現實主義，則勃拉克可說是代表法蘭西的抒情主義了。

一九二四年作的靜物，可說是其豐麗的 Lyricism（抒情詩）的一種交響樂。看起來恐怕會感到那些果子唱着線條的頌歌，玻璃器和瓶也咏着透明的顏料質之詩歌吧。恐怕那塊白布也在桌上叫起法悅的呼聲，牆壁和空間也在歡喜中吟哦着呢！看他那幅一九二四年作的「花」，那種花正是勃拉克的胸中吐發的美麗詩情的花。看其漂亮的籃子和桌子，那是由勃拉克的心中織出來的錦繡。那些花是唱着法悅的頌歌，受着光而燦然輝耀着，吸了鮮氣活活地挺伸着的。我們看勃拉克那種纖細的感覺和幽雅的表現，可說是與瑪提斯一同爲法蘭西畫壇上的具有法蘭西精神的畫家。

（六）

前面已講過辟卡梭和勃拉克了，現在試把立體主義作家的靜物畫略行說述一下。就看到辟

卡梭，就看到勃拉克也都是在立體派時代的作品中見有多數的靜物畫，同樣，可說立體派畫家的作品中最占多數的也是靜物畫。多數立體主義作家都曾受辟卡梭和勃拉克之感化，這是不能否定者。現在先把其中的一個作家具安・固里(Juan Gris, 1887—)來說。

具安・固里是自從一九一〇年時開始立體主義的製作者，他初期的作品是描寫「立體的現實」的。由一九一四年起又多畫起靜物畫來，而試行着 Super-position（重疊法）。這是受了辟卡梭之感化和勃拉克之感化的，他和這兩個先驅者比較起來仍不免是個亞流。

一九一三年作的「靜物」是一幅描寫桌上放有提琴的畫，看其桌子的木紋之描法，是試行着勃拉克流之物質表現的。有一幅被稱爲一九二二年作的「檸檬」，看其顏料的塗法有許多特點令人想起勃拉克的作風，但也總算得是他的靜物畫上的優秀作品。一九二二年作的一幅水彩畫「靜物」，顯出一種瀟洒的感覺，使人想起辟卡梭者，看其構圖及色彩上的特色，可說是他的劃時期的作品。

由這時代起，具安・固里在表現上加進了機械形式的要素，而開拓了新繪畫的分野。他留下

了許多人物畫，也有靜物畫。一九二五年左右的靜物畫，除了表現「立體面狀」的構成而外，似乎還加上了寫實的要素以增深其幽靜的畫境者。

其次，可說到夏爾・姜奴萊（Charle Janeret, 1887—）和奧散方（Ozanfant, 1886—）等的「純粹派」（Purisme）作家，自然他們也都是從「立體主義」中派生出來的。姜奴萊的靜物，和奧散方的靜物，兩者雖然都具有裝飾的風味，但由純粹繪畫的觀察而論，可說是脫離裝飾畫的。一九二二年左右的靜物畫最見多數，並且可說是最優秀的。

又如那個聞名的「新古典主義」作家紀諾・特・塞弗里尼（Gino de Severini, 1883—）也有若干的靜物畫，在他所主張的那種根據數學的理論的繪畫雖則也令人感到興味，但若由純粹繪畫的觀點看來，也並不覺得有如何高的價值。試舉其代表作，如一九二〇年作的「有果子皿的靜物」可說是最優秀的。是有着立體主義之感化者，但其構圖之正確頗足注目。

又如那個意大利畫家，和奇力珂一同爲人所知的卡羅・卡拉（Carlo Carla）也畫過立體形態的靜物畫。那幅被認爲一九一四年作的「靜物」，也是用了「貼付法」作成的，但後來他又

畫起他所主張的「形而上學的繪畫」而畫了許多有煙斗以及人頭的靜物畫。就是同國的畫家喬紀奥・奇力珂（Giorgio de Chirico, 1883—）也受到了這種感化，而留下了形而上學的羅曼的作品。其後，他畫了那些有香蕉的靜物，有菠蘿蜜和蘋果的靜物，以及有「阿波羅」石膏像的靜物，有手套的靜物等富有其特色的作品，而聞名於巴黎畫壇。

在立體派作家中特有異彩的，可說是弗爾難・萊遂（Fernand Léger, 1881—）了。考察萊遂最初期所作的風景和靜物畫，大概是由立體的現實描寫出發的。然而自從一九一〇年左右，他進入顯著的機械主義上去了。他所畫的不論人物，不論風景或靜物，也都盡行加以機械形式化的，由線條之質感和量感之關係，給與畫面以構成的力及骨格，並在上面加上了含有美妙諧調的色彩，以形成了他的特異的畫面。

也正如杜蘭為要探究繪畫之本質而研究黑人之雕刻，由塞尙而進至古典上面去的一樣，萊遂却是始終專在機械的構成和效果上研究着的。他畫了許多水彩畫，也畫了不少靜物畫。然而在他看來，靜物、風景或人物的題材，還是第二義的問題，而以繪畫本身，或機械主義的表現為首要的

問題。

萊遂那種有特色的畫面，也跟着其年齡漸次變成纖細，變成優美，現在他也成了巴黎畫壇上放着異彩的一個特殊畫家了。其他許多立體派畫家，曾再走入「寫實的形象之表現」上去，惟獨萊遂一人却是始終一貫地在發揮他所追求的「機械主義」，而勢將在光明的繪畫本道上放下其巨大的足跡者。

除上述的作家而外，立體派作家描寫靜物者也還有多數。例如阿爾貝爾·格萊治（Albert Gleizes）是以平面的描寫法，繪描抽象化的靜物畫。此外，把自然物象作成幾分立體的還元的描寫的作家……奧具斯脫·海爾斑（August Herbin）也曾繪描頗有趣致的靜物畫。那個著名的安特萊·洛脫（André Lhote）也有不少立體派時代的靜物畫。洛脫自從走出了立體主義，而又從事「新古典主義」的製作，然而可說他的作風已達至洛脫獨自的畫境者。若照批評家具以欲姆（Guillaume）說來，也許他是個立體派的表現主義作家。然而仍覺得說他是個在「以立體主義為基礎的純粹繪畫之路」上進行的畫家，似更正當。此外也可提及雷奧坡爾·須而弗殊

(Léopold Survage)，他的作品，是表現着瀟洒的形態之美趣者。關於上述的作家，這裏限於篇幅不能詳細論及，現在還可說到其他的作家。

（七）

現在，試就從野獸派時代起已活動着的兩個畫家……拉烏而·逗斐和奧通·夫里愛治的靜物畫來說述一下。

拉烏而·逗斐（Raoul Dufy, 1877—），是和瑪提斯、杜蘭等同爲有名的野獸派時代的畫家。他初期，即所謂野獸派時代的作品，幾乎多屬風景畫，在靜物畫上可注目的作品倒不大知道。然而自從一九一二年光景，他到西西利旅行以來，其畫境又示出一新生面了，除了風景畫之外，又見他畫起帶有東方趣味的靜物畫來了。

逗斐却是一個多才多藝的畫家，他也）、製作版畫，也創作裝飾美術，也繪油畫，也畫水彩，也幹Etching（蝕刻版畫）。他自從一九一三，四年左右，竟畫起顯然富有東方香氣的優秀的作品來了。這時候他所畫的靜物，也見有很可注目的作品。例如一九一四年作的「有紅色提琴的靜物」可

認爲當時最優秀的作品，看其構圖的趣致以及紅色提琴所含有的抒情詩味，都令人感到十分幽雅。又看其一九一四年作的「鳥籠」，是一幅具有「立體面之表現」的畫，但他的線條，色彩面，及東方的香氣，却是顯有一種逗斐獨特的畫風者。

其後，逗斐會以水彩乃至 Gouache（古亞虛，即一種有粉質及膠質的濃厚水彩顏料）等陸續繪描許多西西利風景畫，到近年又見他在人物描寫上顯然示出新生面來了。那是有如瑪提斯那般的東方味的自由表現的，華美絢爛的色彩和「畫面材料質感」的趣致，衝湧到觀者之前的。然而可惜在他的靜物畫上，倒難找見有這種傾向的作品。

奧通·夫里愛治（Othon Friesz, 1879—）的作品又另有特色，他是具有自然主義的傾向者。但看他初期野獸派時代的作品，是顯然見有凡·谷訶之感化的。當時他的作品全以風景爲主。其後，自一九〇八、九年左右，夫里愛治又研究起塞尙來，他畫了許多加上人物的風景，例如「水浴」之類的塞尙風的畫。這時期的作品，仍舊以風景和人物爲多，靜物畫似乎很稀少。

其後，自一九一七、八年光景，多見有自然主義的寫生畫，看起來好像又添加了一種十足像佛

蘭達人的有鈍重彈力的鄉下味。他那種黏韌的膽液質的塗色法之韻味，正足以示出夫里愛治獨特的風格。這時代他的作品當中，雖然也有許多風景畫，但靜物畫也見有相當數目。那種作風，統言之是以自然主義的寫生爲主的。看其顏色材料之處理法，是有可注目之特色者。就看到他那幅「阿乃膜乃花」和「花」的靜物，雖則也感到缺乏野獸派時代走進本格的構成上的堂堂的大膽性，然而他那種有黏着力的彈性的鄉下味，倒有着一種素朴的感情足使我們文明人喜快的。尤其是他把色彩質量堆厚起來以求表出實在感之效果的一種技法，可說是夫里愛治獨特的工夫，也是夫里愛治特有的樣式。然而綜觀之，夫里愛治的本領仍在其人物描寫，靜物畫上雖見有可愛的素朴味，但要使人感到強有力的藝術的迫力則似乎力量有點不足。

還有一個畫家……安特萊·逗奴阿也·對·素剛澤（André Dunoyer de Segonzac, 1884— ）也可說述一下。素剛澤雖然也是一個專於人物和風景的畫家，但看到他那種 Matière（畫面上顏色材料之質量感）上的熱烈的表現慾時，我們即會感到是和勃拉克有相通之特點者。素剛澤的靜物畫似乎也沒有多少。但他的畫法，是在自然主義的根據上，試行着自由奔放的「變

形描寫，」把筆和畫刀縱橫驅使非到他對於 Matière（材料感）之滿意絕不肯停竭的。他的靜物畫，也許可說是他的「顏色材料感」之強烈的嗜愛之殘滓。人們看到他那種不可思議的強烈的熱情，勢不能不感到有一種魅力。由這種意義看來，雖則素剛澤的靜物畫在數量上很少，但論到靜物畫時，又勢不能把素剛澤置之不論。

在這樣情況的巴黎畫壇當中，阿因姆·素廷(Haim Soutine, 1894—）也是一個有特色的靜物畫家。素廷是立陶宛（Lithuänia）國人，在巴黎學畫的，從一九一五、六年時起，見有顯著的躍進，遂至聞名。屬於其最初期的作品，是帶有幾分凡·谷訶之感化的，當時所畫的靜物畫也還存留着。試舉其一例，……有一幅被認爲一九一六年作的「靜物」，這是描寫桌上放着碗和大盆，盆上有三條魚，左右兩旁放着肉叉。看其畫面之構成，以及表現法和作畫態度，都可說是受有凡·谷訶之感化的。然而一九一六年作的另有一幅「靜物」是以番茄和鷄爲題材的，但看起來卽在其作畫動機上也已經見有素廷獨自的精神啓發着這種 Motif（畫因）和表現的了。我們看到這樣的「畫因」和生活感情，似乎就容易聯想到那個佛蘭達畫家佛蘭治·施尼特爾斯的靜物畫。素

廷並不採取夏爾丹等的寫實主義的傾向，其表現上似乎見有印象派的特徵者。

看到其後一九一九年作的「格拉地奧拉斯花」等靜物，又感到其「形象歪變的描法」更見顯著，主觀的要素示出顯著的躍動。色彩上，也是用普魯士藍那種鈍重的力強的色彩來對比，似乎能使那赤色的柔潤的格拉地奧拉斯花以及番茄等的感覺更其明顯有力。

至於一九二三年作的那幅「小牛」也見他這種感覺的要素顯得很有效力的，這幅畫，是描寫掛着一團鮮紅的肉塊，上面還有燒水器和壺等物。這種生活的表現上，見有素廷獨自的感情躍動着的。又如一九一四年作的「火鷄」可說是一幅優秀的靜物。他把火鷄的形態占滿全個畫面，這種形勢頗覺有趣，其色彩和構圖都有特色，是很令人注目者。他那種鉎黃色以及朱色等鮮麗的色彩美，可感到一種幻想和詩味。他有好幾幅「火鷄」的靜物畫是同一年中畫的，俱是富有特色的優秀作品。

一九二五年作的那幅「野鷄」，也有良好的畫面效果，並不亞於前述的「火鷄。」這是描寫白布上面放着一隻色彩美麗的野鷄，畫面的狀勢很覺有趣。一九二五年作的「兎」也是一幅有

特色的靜物畫很可注目者。還有描寫廚房牆上掛着的「鷄」的一幅靜物，可認爲其傑作之一。同樣以鷄爲題材的他還有幾幅，就中以那幅「配着番茄的鷄」的靜物，似乎最覺優秀。又如一九二六年作的那幅「小牛肉」，是最大膽的表現，有着幾分悽慘的感情者。

素廷雖則也往往描寫人物畫，但可說其作品之大半都是靜物畫。在他的作畫之根柢上，似乎仍感到有凡・谷訶流的後期印象派之精神潛在着的，但這個作家今後又將怎樣去開拓其畫境？倒令人感到深有興味的。

（本文大意譯自外山卯三郎的著述）

十二　靜物畫之「表現」

——和現代的靜物畫——

(一)

譬如說：「一幅美麗的靜物畫」……這裏所謂「美麗」究竟是指什麼呢？似乎可說有兩種意義吧。一種似乎是指所畫的「物象的形態」是美麗的，也即是這幅畫有着美麗的「畫材」者。另一種意義似乎是指這幅畫繪描得美麗也即是畫面呈着美的效果者。前一種的解法，是着重於被描的「物象本身的美。」後一種的意味，是看到畫面上的表現狀趣者。雖然兩種意義都可以說到，然而其眞意還是指那幅畫面的美麗的效果，也就是指那畫面表現得美妙的意思。

我們看到一朵鮮紅的玫瑰花時，恐怕誰都會感到美麗，也可說無論我們感到與否，那朵花還是美麗的。無疑，那朵玫瑰花有着其本然的美，然而在幾個畫家各自的觀感中，恐怕所感到的美也有各種差別，對於那朵花的感情也恐怕各有不同。那末根據各自所感而繪成的畫恐怕也是各人

各樣的了。……同是一朵美麗的花，在各種畫面上便呈出深淺不同的美。也許有一幅，畫得異常秀麗，也許有一幅是十分惡俗的，同是繪描一朵花，結果也有這樣的差別。一種物象，縱令其本身極其美麗，然而若描寫的結果，在畫面上沒有美好的表現，則仍不能發揮出「靜物之美。」故美好的靜物畫者，不是說僅僅在描出物象的美的映象，而是指其畫面上有美好效果的表現的一種「靜物畫。」……照樣地把「自然物象」的形態描在畫面上，未必就能達成畫面之效果的。一種物象即使有其原來的美，然而照樣繪在畫面上，能否形成畫面之美，是一種問題。一個物體，有其特自的形態，也有其本然的美，然而在繪畫上，並不是以再現那「自然物象」的形態爲滿足。若僅在描摹出物象本然的形態爲滿足，則所描摹出來的形態，僅是那物象的外貌，這僅是形象之「傳寫，」而未必卽可以成爲「畫面之美。」所以，考慮到「繪畫表現」的時候，我們不能不想到繪畫上所形成的美，亦卽畫面的「美。」

物象所呈着的形態，是物象本然的美。在畫布上表現物象的時候，就非注意到「繪畫表現」的效果不可。依由繪畫的表現所繪成的一種物象的形態，可說是已具有與自然物略異的「繪畫

的形象」……在畫布上表現的形象，若給與繪畫的效果時，則畫面上所形成的美，已不是照樣的一種自然原狀的美，而是成爲畫面上的「繪畫的美」了。所以一幅繪描「花」的靜物畫，並不是一幅「花的標本圖」。若目的僅求描摹花的映象而不顧到畫面表現的「畫」，還未能入於靜物畫的領域。……我們說：一幅美麗的「花的靜物畫」，也就是指一幅有美麗的畫面效果的「花的靜物畫。」

我們知道夏爾丹的靜物，都是描寫平凡的素朴的器物。然而他能把那些物象作成美妙的靜物畫者，絕非僅賴那些物體的美，而乃是由於夏爾丹的觀感而成的。若不經由夏爾丹的觀感，恐怕那些物象也不過是幾種物體的平凡的映象而已。換言之，夏爾丹從那些平凡器物的畫材上洞察出一種特殊的美，他能以其寫實法把所感到的「美」表現成爲一個畫面，始能發揮出他所觀感到的「靜物的美。」此中是有着夏爾丹獨自的藝術的魅力者。……所以，夏爾丹的靜物畫，乃由於夏爾丹自己的觀感而創成的，並非因爲畫了那幾種東西就可以成爲美好的靜物畫的。重點不在乎畫材而在乎作家的眼和心所觀感着的美。夏爾丹的「寫實」也就是表出他那種觀感的。……

夏爾丹的「靜物畫」的價值，並非因其構圖中所有的那些物體的關係，而是由其畫面之表現見其價值。

（二）

「繪畫，」是離開幼稚的「再現」的境地而趨於「表現」的境地，又由「表現」而入於「繪畫的構成」之創造境。

「再現，」……就是自然形相之再現，簡言之，亦卽照眼睛所見把物象的形相照樣描摹出來的一種形式。「再現，」也可說是以客觀形相之描摹爲滿足的一種描法。

「表現」不是客觀形相之再現，表現不以客觀的描摹爲滿足，而乃是依由作者自己的感覺或認識而表出物象的要領或眞相者，換言之，也就是照作者的藝術感覺或認識之要求，而力求表出（藝術感覺上的）某種狀相或形態者。……所以，被表現出來的狀相，未必就是一種照樣把「自然實物」再現出來的形象。……「再現，」是物象的客觀的映象。……以無條件的模倣的描寫或寫實法所繪成的形象，就是「再現。」

「表現」是含有作者之主觀的感覺的一種描寫，是足以表達作者的某種感覺或認識的描寫。……「再現」是表面的描寫。「表現」是含有表面以上的「內容感覺或效果」的描寫。

就大體而論，「寫實的描法」是有着「再現」的趨向者。然而在「寫實的傾向」上面，也還可以看出有不同的境地。有一種寫實只有「再現」的特色；有一種寫實，仍含有強烈的「表現」意識者。……所謂再現的，是指一種膚淺的皮相的描法。表現的，是指經由作者的感覺或認識以求表出表面以上的「感覺和效果」的描法。

固然，畫家是從自然物象當中取材的，也是由於觀察自然物象而獲得「藝術的創意」者。然而因其「再現的」或「表現的」之觀照或描寫態度之不同，他所繪描出來的結果就很有差異了。

塞尙，無疑也是對着「自然物象」而製作的，但所畫出來的果子、器皿，不是果子、器皿的形象的再現，而是由於塞尙的感受性表現出來的形象……在「自然主義的」寫實的畫上所畫的果子，器皿，是僅足以令人感到像似原物形狀的果子、器皿，也卽是僅以再現出像似原物的果子、器皿

爲滿足者。除了能畫出像似原物的形態，照其形色完整地表在畫面上之外，沒有別的更深澈更重要的要求者。

在塞尙的靜物畫上，我們雖則也可以看見他所畫的盆子、蘋果、瓶、布等物都呈着美麗的形態，然而那種東西的形態，並不是畫成僅令人感到像似盆子，像似蘋果，像似瓶、布的一種形態，而是依由塞尙的觀感表現出來的一種畫面上的形態。……這一種表現，是意識到繪畫的效果的，是意識到畫面「構成」的，也是形成着畫面之「美」者。塞尙的色彩，不是僅僅用來表出像似自然物象的色彩，而是用來表現（不是摹擬，不是再現）他所感到的形態的「狀量」者。雖然在塞尙的畫上所畫的物象也令人感到自然物象的美和物體的實在性然而那並不是僅在像似「自然物」的皮相的「美」，而乃是以繪畫的感覺表現而成的……含有物象的實在性和「狀量構成」的「美」。……這種「繪畫的表現」，是比之從來的「以物象之再現爲本位的，僅在傳出像似實物情趣的靜物畫」更使人發生藝術的感動，更使人認識繪畫的美。

在繪畫之世界上，由於「表現意識」的覺醒，遂把從來的「以再現爲主的繪畫」或這一類

的觀念更暴露出其淺薄了。雖然「客觀的再現的描寫」未始沒有其功績，也絕非沒有其存在之理由。然而在繪畫上，「表現的描寫」是更其合理，更足以顯示藝術之法理的，是踏進比「再現」更深的境地者。

塞尙的繪畫之出現，示出了劃時代的革新，而開拓了現代繪畫之進路。………繪畫，從幼稚的「再現的概念」而至到要求起「表現的意識」來了。……以僅求傳出物象外表的情趣爲本位的「繪畫」，又移入於顯示繪畫效果的「純粹繪畫」的境地來了。

(三)

由於塞尙等之出現，以及隨之而發生的野獸派作家和立體派作家等之出現，使二十世紀的繪畫推進到一個大轉換期而展示了一新生面。

由「再現」而進入於「表現」……主觀的、表現的意識強化之要求，已成了現代繪畫上一般的認識。「客觀的物象之再現」只示出其孱弱的過程。由於繪畫純粹化的認識，更顯著地示出了繪畫創意的新發展。所謂繪畫的純粹化，也就是繪畫效果之純化的表現，也是畫面上之藝術的

還元。……換言之也就是不以畫面僅能表出「自然物」的映象爲滿足，而要求畫面上發揮繪畫效果的特色。……也就是藉繪畫效果以表出藝術感覺的純粹顯現者。……這種顯現藝術感覺純粹性的畫面，當然要想到畫面上所有的要素和畫面上「繪畫的構成」在這種純粹的繪畫的構成上，作者當然有盡量發揮其新的感覺及認識的可能性。由於這樣的開拓，更展示了繪畫感覺的純化的傾向。

僅在說明出自然物象的情趣似乎是從來的一般靜物畫的概念，這種也就是以 Tema（主題）的情趣爲主體的「靜物畫」。以「主題」的情趣爲本位的靜物畫，也卽是以所描的對象（被描寫的物象）的原狀和情趣爲表現內容的靜物畫。這樣的靜物畫，自然是以那些物象的形、色、印象、雰圍氣爲本位的。……畫面上的形象、色彩、構圖等，都以能傳出其「主題」的情趣爲重要。這種重於「主題」意識的靜物畫，它的畫面往往仍不離乎「再現」的範圍。在現代的靜物畫上，雖然還見有很多是以主題意識爲本位的，然而現代的靜物畫，也因爲繪畫純化的要求，多已不是以主題情趣爲本位，而以繪畫的構成爲意識的中心。

着重主題性的靜物畫；是注重對象（爲畫材的物象）之再現者。着重繪畫的構成的靜物畫，是以畫面的創作的構成藝術感覺的繪畫表現爲主體的。……這樣的畫面，並不在乎傳出主題的情趣，而在乎藉其對象以構成「繪畫的效果。」

瑪提斯的「單純化」的畫面可以作爲現代繪畫之一例看的。他那種「單純化」不是爲簡單的單純，而是爲繪畫純粹化的「單純」是爲着把物象的形態加以繪畫化的「單純。」他的表現，是注意着如何把單純的線條、色面來表現物象以作成繪畫的效果。……也是如何把主題的物象之要領變爲單純化的繪畫的效果。這種單純，自然不是無目的之單純，而全然是有繪畫的純化作用的。所謂繪畫的純化作用，也就是把所有的非繪畫的成份或渣滓抽去，而用純粹的畫面要素以形成畫面的效果。……瑪提斯說過：「凡屬畫面上不必要的部分一點都不應有。若有這種部分，就非但無用而反是有害的部分了。……」這意思也正說出畫面要素之純化的問題。……瑪提斯的單純化的描寫，例如他所畫的杯子、瓶、花、植物、果子、布、桌子等，是以單純的色面、調子、線條所構成，這種單純的表現，是已把表現上的殘滓除去，而把對象的要領顯現出純粹的繪畫感覺來的。他的

表現企圖，也正如上面所述，不在乎照樣傳出主題的客觀情趣，而在乎藉對象（主題）以構成一個有純粹繪畫美的畫面。……所畫的線條，色調，不求照樣描摹物象外觀的狀趣，而要求形成爲畫面上繪畫的有效的要素。……這種，也如上面所述是抽出對象（主題的物象）的要領使變爲純粹的繪畫的效果者。

「再現」的或「客觀描寫的」繪畫，是以主題的客觀的形象爲「美的內容」。「表現」的繪畫，尤其是「求繪畫的純化表現的」繪畫，是在乎表現作者所感覺的美，在乎創成純粹化的繪畫效果的美。

我們從「表現的意識」和「繪畫效果純化的意識」而論，可以看到現代的靜物畫更顯示了種種複雜的趣味。

(四)

靜物畫的境地，又逐漸擴展起來了。

從來的靜物畫，是局限於一種傳統的形式裏面的。就是從「構圖」、「情調」上看來，也覺得

從來的靜物畫是似乎局限於一種概念當中的。……這種概念，無非是一種「再現」的概念。

現代的靜物畫已衝破了傳統的概念的範圍，而盡其可能地擴展着繪畫的無限的世界。構圖，已不追從從來的構圖方式，色彩已不是作爲再現物象的色彩，所描的形象，已不是客觀模倣的形象，畫面之感覺，已不是從來的概念中的靜物畫之情趣。從來的靜物畫多是只重於說明主題的客觀情趣或印象。現代的靜物畫，早已打破那種局限而形成出繪畫創作的新構成的境地來了。這境地，是脫離狹隘的客觀描寫的約制，而示出廣闊的表現的世界。……這是由從來的客觀描寫的概念所解放出來的……繪畫的可能性之發展。現代的靜物畫，例如野獸派作家的靜物畫，立體派作家的靜物畫，乃至超現實主義作家的靜物畫，都是由「表現意識強化」之一點出發，而顯示了繪畫創作上的各種可能性和特色者。立體派作家所畫的靜物，不是靜物的客觀現象，而可說是「反客觀的描寫」。他們所描寫的，並不着重於一個完整的客觀形相。他們把對象的形態依自己的觀感加以「變形」(Deformation)，或加以分解，而把物體的各面相、線狀，重新在他的藝術感覺之支配下構成一個創作的形態以形成一個創造的畫面。……所描的形態是打破了客觀的約制，而

發揮自由感覺的形態。例如描寫一個瓶，他們所着眼的未必是一個瓶的從一方面看的完整的客觀相，而是將其自由地從各方面見到的那個瓶的各部分的面相，或其狀量上的若干特色，來表現一種依其感覺而自由地構成的形態。……所描的狀量之各部分，也許加以誇張的表現，也許加以省略，也可以隨感覺而加以變形，也許會把一部分作微細的描寫，都是可能的。這種「反客觀的描寫」雖不在乎模倣出客觀的美的現象，然而畫面上所表出的形象、狀量的配合、色彩面線條、諧調等，足以展示統合着諸種藝術感覺的繪畫的構成。……這種表現，是不求人們看出所畫的是一種什麼客觀的現象，不求人們看出像似什麼客觀的形相，而只在乎展示出自由感覺到的或理解到的物象之種種相的「美的構成」……自然這也是一種轉化於繪畫效果的「構成。」

由於這種「表現意識」的發展，……辟卡梭、勃拉克等的靜物畫，又顯示了另一種新的內容和認識來了。從來的靜物畫，多以客觀的形相或情調來表出其生命。辟卡梭等的靜物畫是以「畫面狀量的構成」爲生命者。

莫克萊爾(Mauclair)所解釋的「靜的生命」（即在其「靜物畫之心理」一文中所論述

者）、是多關於「畫材」的物體的內容或其神祕者。他所說的「靜的生命」之意義，也許難從闢卡棱等的繪畫或現代的特殊繪畫上面發見。然而現代的靜物畫，未必在乎以主題物的形象來表出主題的生命，而是以繪畫本身的表現決定「畫的生命」……在充溢着生氣的繪畫的構成上，是含有着「靜的生命」者。

在那些描寫主題的客觀情趣的靜物畫上，使人聯想到客觀物體上的生命……但在現代的靜物畫的特殊作品上，我們可以從它的畫面所有的純粹繪畫效果的形成……如色彩、線條、形象、筆致等等要素所結成的，充滿強健活力及新鮮氣息的「創造的藝術形態」當中，感到有其藝術的生命。在這種「非客觀的」表現上，雖然我們不能從畫面的形象上求得主題物象的生命，然而其表現的形態，是足以創出藝術的氣力和生命來的。

（五）

現代的靜物畫，未必全然局限於傳統的形式。

現代的靜物畫，在藝術創作的境地上顯示着新穎的形態來了。立體派的作家，爲要表出一種

「繪畫的新構成」的畫面，已放棄了從來的遠近法的標準，而在平面的畫面上隨其構成法的關係自由地決定物象的位置，把多方面所見的空間的狀相加以自由的配合，以作出繪畫的構成效果。

從來的靜物畫的「構圖」也是和遠近法有密切關係，同時也是受遠近法所約制的立體主義作家放棄了從來的遠近法，同時在「構圖」上也展示了新的形式來了。

超現實主義作家的靜物畫的構圖，也是脫離從來的傳統的構圖形式者。從來的靜物畫上，物象的背景，往往是室內的背景（如牆壁等）。所繪的背景，是和前面的物體有着客觀現象上之關係的。但至於超現實派的畫面，是不爲這客觀現象或客觀的感覺所制限，其背景往往利用與主眼物體毫無關係的景象。例如室內的器具、或果子、器皿之後面，以天空或其他的景狀，或一部分的建築物爲背景者。他們所要求者根本不在乎傳示一種客觀的認識，而在乎以所採選的物象形態作成一種藝術感覺的綜合的現象。這樣的企圖，原不求描出主題的什麽意味，而在乎畫面形態和感覺的「創意之發展。」

也許有人說立體派的靜物畫，超現實派的靜物畫，是靜物畫上極端的特殊的例。然而無論如何，也可說是現代靜物畫的一種新傾向，至少也可認爲暗示着現代靜物畫含有種種新感覺和意味的擴展之可能性者。……由於構圖、畫面構成之新認識，由於色彩、形態和內容之新探究，展示了現代靜物畫新開拓的境地，這是未可否認的。這種靜物的表現，足以一新吾人對於靜物畫的觀念，而作成現代靜物畫在現代繪畫基礎上的新發展。是故，可說現代的靜物畫，已不爲傳統的形式所約制，而在靜物畫之創作上，即對於畫材之選擇、畫面之構成、以及內容意識、表現法等，都儘有給與新發展之可能。

「靜物畫」在二十世紀的繪畫基礎上，在現代藝術之新認識上，又漸見顯露其新的形態和意味來了。

像辟卡梭的靜物畫，雖是特殊的例，他所畫的形象不是客觀的形象，然而他那種繪畫化的形態、色彩的韻味、以及畫面之感覺等，的確對於現代的靜物畫示出有多大暗示的。

自從塞尙以後，經由幾個現代畫壇的大家如瑪提斯、辟卡梭、勃拉克、杜蘭、弗拉曼克等之努力，

遂確立了現代靜物畫之新基礎來了。

（六）

對於「靜物」一語的意義，不論被解釋爲「靜的生命，」或被解釋爲「死的自然物」也好，現代的靜物畫却是要求着所表出的「靜物的生命，」也就是說「靜物的繪畫」上應該存有新鮮的氣息。……也可以說從來的靜物畫，是含有被客觀形象所支配之內容者。現代靜物畫之生命，是由作者所創出。……一切的感覺、內容、美感、活力都可由繪畫的表現所決定、所支配的。所以，在表現上……「爲什麽要給描這種東西？」一那種物象爲什麽要繪成這個樣子」的問題，是全然可由作者的感覺和創意來決定的。……一幅靜物畫，怎樣顯現其生命，給與怎樣的性格？也賴乎作者有什麽創意。這樣看來，靜物畫的生氣，未必全然是被描寫的主題物象的氣息。活躍的生氣，是由畫的表現中發生的。

現代的靜物畫，固然未必都是追從立體派或超現實主義等的形式者。現代的靜物畫，以寫實方法表現的也仍有不少、例如所謂「新古典派」以及「新寫實派」等的作風，仍是屬於寫實的

傾向者。然而這種傾向並非蹈襲從來的「寫實法。」上面我也說過「寫實」之中也有兩種分別，一種是再現的，一種是表現的。……現代的寫實的傾向，可說多已不是完全客觀的再現，而是屬於「表現的寫實」者。

再就客觀的描寫（即再現）而論，譬如作者描寫一種靜物畫材，他把那靜物的客觀形相、感覺、情趣，照樣傳寫於畫面以形成靜物畫之「美」。作者的描寫根據，是重視主題的客觀形相的。這靜物畫之主體，也就是畫材的客觀形相。在這種情形中，可說作者是替那物象說明的……是個主題的「解釋者」。也就是以他的畫法說明物象的情趣的。然而在「表現的寫實」之情形上，作者不是個解釋者，不是個說明者，而是個創造者，是個發見者。雖然作者仍根據畫材的實物而作畫，然而他並不以對象（畫材之物體）爲模倣的資料，而把它作爲創作的資料，他的描寫，不求只在說明出物象的外觀。他所重視的，不在物象的外觀而在物象內容的眞實的性格。他根據由物象上所發見的美而表現其藝術感覺的形態。……因此，在這種情形上，可說作者不是個說明者，而却是個創造者。……這種畫面，不是照樣說明出對象外觀的美的畫面，而是經作者的深邃觀感而創作出

來的有藝術感覺的「畫面」……說明的或客觀模寫的畫面，是被對象所約制的。表現的畫面，是由作者自己的藝術感覺和認識所統制的。同是在寫實上，也可見如前者和後者的描寫態度是根本不同的。

繪畫上的「寫實」，固然未可輕視。然而寫實的性質和效果，也因作者的態度如何而異的。羅丹（Rodin）也曾說過：「藝術以『眞實』爲重要，然而我所謂眞實，並非指平凡地正確的意味。有所謂低級的正確者，即如照相以及石膏型之類就是。藝術，要有『內的眞實』才能開始。……」——也說過這樣的意思：「以欺瞞眼睛爲滿足，或拘泥於無意味的細部而製作者，……並非藝術上眞實的表現。……」——這種意思也正是指謫那種「只重客觀描摹的再現的寫實」之淺薄。

這樣看來，我們從寫實傾向的靜物畫上，也可以看出作者的觀感和描寫態度上的種種差別。……一種僅以描摹出物象的外觀皮相爲滿足的靜物畫，是和那種含有「靜的生命」而給人以美的感動的靜物畫，相差很遠。

畫家，是從諸種物象上面，發見出他的靜物「畫材」。……畫家必先感到物象之美，才開始繪描，可不待言者。就是表現了許多特殊繪畫的辟卡梭，雖則他也並非照眼睛所見的一式一樣地描摹物象的形相，但他的繪畫創作也決不是全憑空想去幹的。似乎他也曾說及這樣的意思：「……眼睛所看不見的東西，無可以畫成繪畫之理」。——自然，這意思也並非說須照眼睛所見的客觀形相來繪描。

要之，「現實」（自然中的實際現象）是創作的根據。畫家對於「現實物象」非有深深的認識和感動不可。……從諸種物象上捕捉創作的動機，發見出其美的性質，……這是「靜物表現」之起點吧。我們將從現實的生活、環境當中發見出什麼畫材呢？在靜物的表現上，將給與怎樣新鮮的生氣呢？

（七）

畫家是根據他所感得的 Motive（畫因）而創作靜物畫的。「畫因」是由諸種物體上或所選定的幾種物體上所發見的。然而所謂「畫因」，就是所見的物體的形象嗎？……這自然是因畫

家的感受性、創作性之如何而各有差異的。把那物體的外觀形象作爲「畫因」者，就是那種客觀的寫實。然而在藝術的創作上，「畫因」未必就是和對象外觀同樣的一種形象，而是作者心裏所感到的一種有藝術感覺的現象。夏爾丹的靜物的「畫因」，是從現實情景中所感得的有對象實感的「畫因」。……就是辟卡梭及勃拉克等的立體主義的創作，也是根據從現實物象當中感得的「畫因」而構成其畫面的。前者的畫因和後者的畫因，在作者的心裏及其觀感中是略有不同的。由於作者對於靜物表現之態度之相異，其對於「畫因」之認識和取捨是不同的。

現代的靜物表現，已不爲從前的概念所局限，已不滿足於僅僅描寫對象物的客觀感覺和情趣，而在純粹的繪畫創作上開拓起靜物表現之新境地來了。換言之，「靜物之表現」已不局限於客觀的形相和主題的情趣，而在靜物之「繪畫的表現上」看出創作的根據。……畫家，選擇什麼題材，在他心裏發生什麼畫因？根據他的畫因怎樣表現出來？表現成如何效果？結果，是畫面上的工作。也就是無論怎樣描寫，怎樣表現，非想到其畫面之效果，畫面上之美的效果不可。的確，在描寫上若僅能照樣描摹出對象的形相，也未必就能達成繪畫上的效果者。要達成繪畫的美的效果，非要

求畫面上所表現出的效果不可單單物象的形相，未必就能直接變爲繪畫的效果者。畫家是根據物象之美而創成一種繪畫上「美的效果」。……畫面上的效果，在一部分上或全體上都可以看出。畫面之美，是指全個畫面各種關係所形成的「美」。畫面之美，並非由一部分的美可以形成，而是全體關係畫面上各種要素所釀成的。……一種靜物題材無論怎樣有趣，若在畫的表現上未能形成繪畫的關係，則所描着的也不外是物象的形態而已。

所謂繪畫的美或畫面的「美」，並不是僅用華麗的色彩，美妙的線條可以代表。有一種畫面，雖用了豔麗的色彩來繪描，也仍不能描出美的效果者。果子，或花，都有其本然的美麗的色感，然而即使照樣用和實物一樣美麗的色彩繪描出來，也未必就能形成畫面上的美感者。辟卡梭說：「……某種畫家描寫太陽，結果畫成了單是一個黃色的汚點，但某個卓越的畫家，能以其技巧和聰明的智慧，使黃色的汚點變成太陽」。——這意思也是說及畫面的表現關係的。

單單是一種美麗的色彩，或美麗的線條，未必就能形成畫面之美。「畫面之美」也並非就是單指有美麗的色彩和美麗的線條的意思。……畫面之美的效果，是由全面的以及上下層的色調

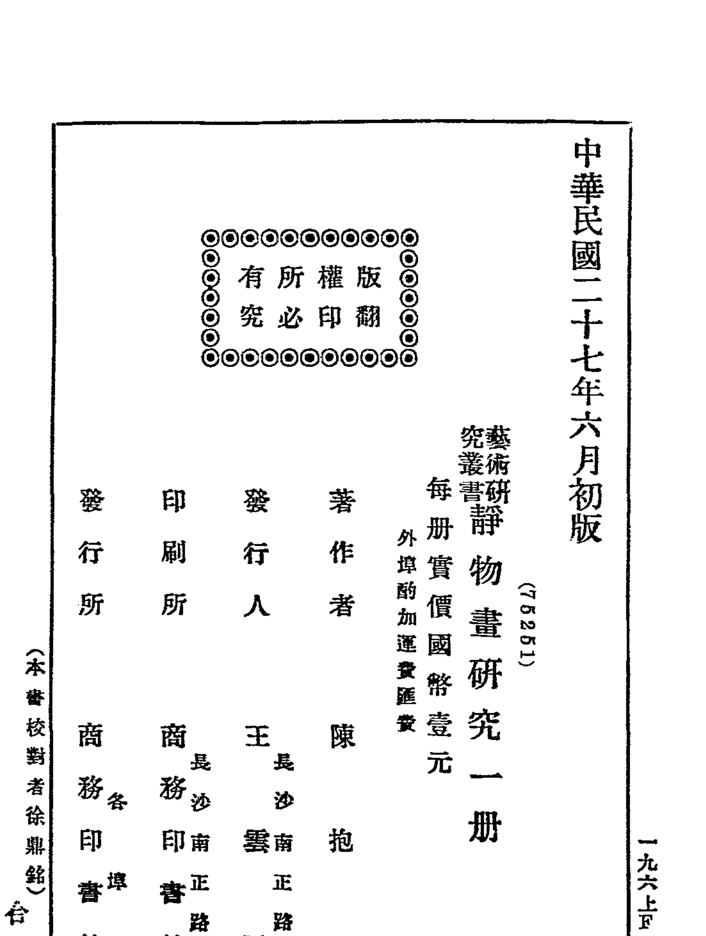
等關係而形成的。在畫面上，一部分的線條，一點的筆觸，各部分的色彩，各部分的濃淡，一種形象的狀勢，顏料的厚薄關係，都是對於整個畫面之美的效果有密切的形成關係的。換言之，一點色彩，一節線條，一種筆致，一部分色調，都非具有其所應有的活力和音韻，不足以顯現全畫面之美。也就是各部分非保持其活力不足以合奏成全畫面之交響樂的。例如，描寫一枝美麗的花的時候，重要的非僅花朵的色彩，就是葉片的色彩、枝梗的色彩、各種色的性質、線條、形態、筆致都是與花的全體表現效果有相聯的關係者。在一幅「花的靜物」上，使我們感到有繪畫的美的效果者，是由於繪畫的各種要素互相關係而形成的，並非僅僅藉華麗的色彩，纖巧的線條可以形成的。

畫家根據其「畫因」在畫面上表出美的效果時，則畫面上的形象，已不是全然一種與「自然實物」（原物）同樣意味的形相，而是作者的藝術感覺中的「繪畫的形象」。這意思也就是說，單單照樣抄摹出自然實物的外觀形相，未必就成爲繪畫的形象者。現實中的「自然實物的形象」，是由畫家之藝術感覺的表現而轉化爲畫面的「美的形象」者。

雖然畫家是藉色彩、線條、和筆觸等以表出畫面之美的效果，然而支配他的表現的，更賴乎其

技術問題和感覺的問題。作者將怎樣去發揮「靜物」的美？當視乎如何在畫面上形成「靜物表現」的藝術的效果。所謂畫面之「美的效果」，並沒有呆板的固定的形式。能把美的效果發揮到什麼地步，是因作家而異的。凡・谷訶的靜物，有他獨自的魅力。就是瑪提斯、辟卡梭、杜蘭等的作品，也有他們各自的表現效果者。

「靜物之美」是由於種種的表現而被發展着。今後的靜物畫，恐怕也跟着繪畫之進展而更有新的美感開展起來。靜物的表現，……在畫材之選取上，表現的效果上，恐怕還有無限的世界橫在畫家的面前，待他們去發見吧！


中華民國二十七年六月初版

(75251)

藝術研究叢書 靜物畫研究一冊

每冊實價國幣壹元

外埠酌加運費匯費

著作者 陳抱一

發行人 王雲五 長沙南正路

印刷所 商務印書館 長沙南正路

發行所 商務印書館 各埠

(本書校對者徐鼎銘)

一九六上F

